



**PEDRO NUNO COELHO    A IMAGEM SOCIALMENTE DOMINANTE DA  
MAGALHÃES                MULHER NO PERÍODO DO ESTADO NOVO  
RAMALHO**



**PEDRO NUNO COELHO  
MAGALHÃES  
RAMALHO**

**A IMAGEM SOCIALMENTE DOMINANTE DA  
MULHER NO PERÍODO DO ESTADO NOVO**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciência Política, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria Cristina do Nascimento Sousa Gomes, Professora Auxiliar e da Doutora Maria Teresa Geraldo Carvalho, Professora Auxiliar, do Departamento de Ciências Sociais, Políticas e do Território da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho a toda a minha família e todos os meus amigos, cujo apoio se revelou uma importante fonte de motivação na sua realização.

## **o júri**

### **presidente**

**Doutor Varça Carlos Jalali**

Professor Auxiliar do Departamento de Ciências Sociais, Políticas e do Território da Universidade de Aveiro

**Doutora Maria Teresa Costa Gomes Roberto**

Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

**Doutora Maria Cristina Nascimento Rodrigues Madeira Almeida Sousa Gomes**

Professora Auxiliar do Departamento de Ciências Sociais, Políticas e do Território da Universidade de Aveiro

**Doutora Maria Teresa Geraldo Carvalho**

Professora Auxiliar do Departamento de Ciências Sociais, Políticas e do Território da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

Gostaria de agradecer a orientação do presente trabalho da parte da Doutora Cristina Gomes e da Doutora Teresa Carvalho, considerando ter sido uma prestação assente na assertividade e dedicação.

**palavras-chave**

imagem da mulher, Estado Novo, cinema português, propaganda, ideologia

**resumo**

O presente trabalho propõe-se a analisar o Estado Novo e a imagem da mulher no cinema português durante este regime, atendendo sobretudo à ideologia e valores predominantes no plano social, nesta época. O trabalho é desenvolvido, conjugando uma análise bibliográfica sobre o contexto social, político e cultural e uma análise empírica em dois filmes produzidos neste período. Desta análise ressalta a importância da evolução observada nos estilos cinematográficos no que respeita a imagem da mulher, ao ser verificado no primeiro filme em análise, uma função em termos de veiculação dos ideais do regime, sendo feita de forma subtil ao utilizar o entretenimento. No segundo filme, saliente-se a prioridade em termos de enfoque cinematográfico, ao incidir a sua atenção em problemáticas associadas à condição feminina de uma forma real e direta, sem o habitual fim feliz que tanto marcou as comédias dos anos trinta e quarenta.

**keywords**

female image, “Estado Novo”, Portuguese cinema, propaganda, ideology.

**abstract**

The aim of the present work is to analyze the female image presented in the Portuguese cinema during the “Estado Novo” (literally the “new state”, which was the name of the political regime implemented by Salazar in 1933 and eventually overthrown in 1974), particularly in the context of the most important ideals and values of that time. This dissertation essentially gathers together a bibliographical analysis of the social, political and cultural context of the “Estado Novo” and an empirical analysis of two movies from this period. This analysis clearly highlights the significance of the evolution observed in the styles present in the cinema concerning the female image. In the first movie, this can be seen in the possibility of introducing the ideals of the political regime in a subtle way by using entertainment. In the second movie, on the other hand, the main focus is on the difficulties regarding the female condition, which are underlined in a real and direct way, without the usual happy ending that became so frequent in the thirties and the forties.

## **ÍNDICE**

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I – A EVOLUÇÃO DO ESTADO NOVO E A CONDIÇÃO DAS MULHERES.....</b>	<b>4</b>
<b>1. Os Anos Trinta.....</b>	<b>5</b>
1.1. O atraso nacional.....	5
1.2. O estatuto da mulher no plano civil e profissional.....	8
1.3. A vida sexual no matrimónio.....	10
<b>2. Os Anos Quarenta.....</b>	<b>11</b>
2.1. Os efeitos da guerra.....	11
2.2. Importantes repercussões do conflito no plano interno.....	12
<b>3. Os Anos Cinquenta.....</b>	<b>14</b>
3.1. O desenvolvimento económico.....	14
3.2. A subsistência de algumas fragilidades internas.....	15
<b>4. Os Anos Sessenta.....</b>	<b>18</b>
4.1. A emergência de importantes fenómenos sociais.....	18
4.2. Importantes avanços no plano legislativo.....	21
4.3. Mudanças ao nível dos costumes e mentalidades.....	23
<b>5. A Governação de Marcelo Caetano, 1968-1974.....</b>	<b>24</b>
5.1. As mudanças no plano económico.....	24
5.2. Aspetos da mudança com influência no setor feminino.....	25
<b>CAPÍTULO II – OS PERCURSOS DO CINEMA PORTUGUÊS.....</b>	<b>30</b>
<b>1. Introdução.....</b>	<b>30</b>
<b>2. O Cinema dos Anos Trinta e Quarenta.....</b>	<b>30</b>
2.1. A importância da Propaganda Oficial e a Censura.....	31
2.2. Os efeitos no cinema nacional.....	33
2.3. A imagem feminina no Cinema.....	34
2.4. A temática do fado e das touradas no meio cinematográfico.....	35
<b>3. O Cinema dos Anos Cinquenta.....</b>	<b>36</b>
3.1. O esgotamento de um modelo de sucesso.....	36
3.2. As dificuldades na afirmação de vias alternativas.....	37
3.3. O emergir do movimento cine-clubista.....	38



4. O Cinema dos Anos Sessenta.....	39
4.1. O aparecimento de uma nova corrente cinematográfica.....	39
4.2. A relevância das bolsas de estágio no estrangeiro.....	40
5. A importância da Fundação Calouste Gulbenkian.....	41
5.1. A afirmação do cinema novo.....	41
5.2. As temáticas abordadas pela nova corrente.....	42
<b>CAPÍTULO III – ANÁLISE AOS FILMES SELECIONADOS.....</b>	<b>45</b>
1. Metodologia.....	45
1.1. Recolha de dados.....	45
1.2. Análise de dados.....	46
1.3. A Codificação de Anne-Marie Smith (1999).....	48
1.3.1. A avaliação.....	51
2. Análise dos filmes.....	56
3. Análise das Personagens.....	59
3.1. As personagens principais.....	59
3.2. As personagens secundárias .....	67
3.2.1. “Júlio” <i>versus</i> “Vitor Lopes” .....	67
3.2.2. “Chico Fadista” <i>versus</i> “Dr. Alves” .....	70
3.2.3. “Luisinha” <i>versus</i> “Carlos” .....	74
3.2.4. A importância da personagem: “Lingrinhas” .....	77
4. Discussão de Resultados.....	80
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>85</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>88</b>

## **ANEXOS**

**Anexo 1: Codificação Analítica de Anne-Marie Smith (1999)**

**Anexo 2: Grelhas de Observação baseadas na Codificação Analítica de Anne-Marie Smith (1999)**

## INTRODUÇÃO

As diferenças nos papéis sociais atribuídas aos homens e mulheres é uma questão que tem suscitado o interesse de políticos, jornalistas, intelectuais e cientistas sociais em todo o mundo. São, hoje, sobejamente conhecidas as consequências, para ambos os sexos, da perpetuação destes papéis distintos. A sua experiência não proporcionou apenas uma desvalorização dos papéis socialmente atribuídos às mulheres como sustentou a ideia de superioridade de uns seres humanos em relação a outros. O que parece ser menos recorrente na literatura é a compreensão dos processos políticos que contribuem para a edificação e perpetuação destas diferenças. É precisamente neste âmbito que este trabalho se insere.

A partir da constatação da persistência do problema da violência doméstica contra as mulheres em pleno Século XXI (de acordo com os dados divulgados pela APAV – Associação Portuguesa de Apoio à Vítima – existiu um número aproximado de quarenta mortos pela violência doméstica em 2008), surgiu a preocupação e o interesse pela questão da construção social da imagem da mulher. Neste âmbito, o período político do Estado Novo emerge como particularmente importante tal como o cinema enquanto veículo mais poderoso de divulgação de imagens.

Desta forma, proponho-me, com este trabalho, analisar a imagem da mulher no período do Estado Novo, dada a longa duração deste regime político e suas consequências na memória coletiva ao nível dos costumes e hábitos sociais. Assim sendo, o tema escolhido para este trabalho é: “A imagem socialmente dominante da mulher no período do Estado Novo”. Neste sentido, a questão de investigação que orientou a realização deste trabalho está relacionada com a análise da imagem feminina no contexto social do Estado Novo. Uma vez escolhido o período Estado Novo, foi selecionado, enquanto objeto de estudo, a produção cinematográfica desta época (1933-1974) atendendo à natureza autoritária do regime político vigente e à importância deste meio de comunicação neste contexto. Dada a escassez de estudos neste âmbito, podemos afirmar que se trata de um tema inovador no panorama de investigação na área de ciência política em Portugal.

O cinema constitui um suporte de análise relevante no âmbito do tema mencionado, principalmente pela importância desta atividade na construção da imagem feminina ou

masculina, Neale (1980) lembra, a este respeito, a pressão exercida pelos movimentos femininos no sentido de se privilegiar as questões da sexualidade e mesmo a produção das imagens respeitantes ao homem e à mulher na análise à arte cinematográfica. O mesmo autor Neale (1980) realça que o género identificativo dos filmes contribui, de forma constante, para o erigir da diferença e da identidade sexual. Recorrendo a Willemen, Neale (1980) argumenta que o cinema tradicional assenta na continuação de uma ordem baseada no predomínio masculino, acrescentando que a imagem da mulher neste contexto, estará sujeita aos critérios masculinos de satisfação pessoal. No que concerne o cinema português no Estado Novo, mencione-se que apesar dos condicionalismos suscitados pela vigência de um regime autoritário, em particular devido à presença da Censura, o ambiente social foi sempre um tema importante na realização dos filmes, (a título de exemplo, refiram-se as comédias tão em voga nos anos trinta e quarenta). Acerca deste género de filmes, Costa (1991) refere que o motivo principal do sucesso prende-se com o retrato efetuado sobre a pequena e média burguesia e suas formas de viver, pois este retrato configurava a realidade de uma parte substancial do público de então. Acrescentando que estes filmes ainda detêm grande interesse na atualidade precisamente pelo retrato efetuado do ambiente social. No entanto, o retrato do meio social português ganharia novo alento por força de um novo estilo de cinema, denominado cinema novo, que de acordo com Ferreira (2007) se baseava num olhar mais arguto da realidade do país, dando como exemplo o filme “Os Verdes Anos” para destacar a atenção atribuída nesta obra a um grave problema social, a imobilidade constatada na hierarquia social.

Assim, este estudo irá atender a dimensões, reveladas nos filmes, ligadas ao estatuto profissional, social e académico da mulher, a sua situação familiar, conjugal, sua personalidade, sua atividade sexual e ocupações domésticas, no sentido de se aferir sobre qual era a imagem da mulher veiculada através do cinema, tanto no domínio da vida pública como da privada. Desta forma, pretende-se enfatizar as condições de vida da mulher portuguesa no plano social nas suas diversas facetas ao longo das décadas do Estado Novo, para permitir a comparação subsequente com o sucedido na área cinematográfica, uma vez que esta irá também ser merecedora de uma atenção especial, com vista a analisar-se a sua evolução do período em causa.

Mediante o exposto, a estrutura deste trabalho irá ser dividida em dois capítulos de índole teórica e um capítulo de análise empírica relativo à análise dos dados. O primeiro capítulo pretende destacar a evolução do regime político em questão nas suas várias décadas, salientando-se as suas implicações na posição da mulher na sociedade de então. O segundo capítulo irá refletir sobre as várias fases que o cinema nacional atravessou, de forma a facilitar a comparação com o sucedido no plano político e social. Procura-se verificar a existência de continuidades ou descontinuidades entre a área da ficção cinematográfica e a realidade vivida nesta época.

No terceiro capítulo será desenvolvido o trabalho empírico com base na metodologia escolhida, apelidando-se este de: Capítulo de Análise aos Filmes Seleccionados. Mencione-se que a opção relativamente à metodologia utilizada neste trabalho recaiu sobre uma abordagem qualitativa baseada na análise de conteúdo de acordo com codificação analítica de Anne-Marie Smith (1999), seguido da apresentação das principais conclusões do estudo.

## **CAPÍTULO I – A EVOLUÇÃO DO ESTADO NOVO E A CONDIÇÃO DAS MULHERES**

Com o propósito de contextualizar o tema decorrente deste capítulo no plano teórico, será pertinente colocar em evidência as noções de sexo e de género, bem como as suas diferenças. Nunes (2007) refere que ao nível do senso comum, a noção de sexo estará relacionada com a diferença fisicamente observável da morfologia do ser humano, bem como da forma em que assenta a reprodução humana, na qual, o sexo feminino detém uma função de carácter exclusivo. Sobre este ponto, Scoth (2008) adverte para uma perceção exclusivamente biológica aquando da utilização dos termos: sexo ou diferença sexual.

Nunes (2007) defende que o conceito de género está relacionado com o estabelecimento nas sociedades humanas de indicadores, quer de feminilidade quer de masculinidade que se repercutem no erigir dos modos de ser mulher e de ser homem e mesmo na organização social das relações desenvolvidas entre ambos os sexos. Neste âmbito, Scoth (2008) defende que a construção de género não se limita às relações do fórum familiar, admitindo também a influência do mercado laboral, do sistema educativo e do sistema político.

Mediante o exposto, será lícito concluir que o conceito de sexo se confina às características essencialmente biológicas de ser homem e mulher e suas naturais diferenças, ao passo que o conceito de género estará ligado à conotação estabelecida ao nível social relativamente à perceção da masculinidade e feminilidade com interferência no próprio espaço privado da pessoa ao nível da sua afirmação.

A condição das mulheres vai-se alterando de acordo com a época e as condições da sociedade sendo que os diversos sistemas políticos contribuem, também, para a definição das noções socialmente aceites de feminilidade e masculinidade.

Com base nesta noção, procuramos analisar o contexto social e político de desenvolvimento do Estado Novo. Esta análise, desenvolvida num plano cronológico, procura evidenciar a relação entre a evolução do sistema político e a condição das mulheres na sociedade portuguesa.

## **1. Os Anos Trinta**

### **1.1. O atraso nacional**

Atendendo à importância do contexto social e político para a definição do papel e estatuto das mulheres na sociedade, procuramos enfatizar as alterações verificadas em Portugal ao nível sócio-económico, no período definido para análise. Iniciamos a análise, neste capítulo, nos anos trinta, altura que os autores unanimemente classificam como de atraso do país ao nível do grau de instrução das massas populares, bem como do predomínio da ruralidade na maioria do território português. A título de exemplo, Oliveira (1990) salienta o facto de a sociedade, ao longo desta década, possuir elevadas taxas de analfabetismo, ser essencialmente rural e bastante incipiente em termos de qualificação profissional. Pormenorizando em dados estatísticos, Rosas (1994), apoiando-se nos estudos de Ana Bela Nunes, assinala o aumento registado nesta década relativamente à percentagem da população ativa empregue no setor agrícola. Segundo este autor, os dados relativos a 1930 indicavam uma percentagem na ordem dos 49% e em 1940 verificava-se um acréscimo para os 51%. No que concerne os dados relativos à percentagem de analfabetismo na referida década, Ramos (2009) aponta para a circunstância de se haver registado uma diminuição bastante significativa nos valores do analfabetismo nas décadas anteriores, nomeadamente no que se reporta ao período 1930 e 1950 passando de 61,8% para 40,4%. Não obstante, os dados na década de 1950 encontravam-se próximo dos 50%, o que significa que perto de metade da população, nesta altura, era analfabeta.

A este respeito, Carreira (1996) faz referência ao facto de em Portugal, no plano social, ser patente um segmento bastante poderoso ligado à burguesia possuidora de terras, que convivia com uma classe de grandes empresários em expansão. Por outro lado, menciona a existência, no nível inferior da hierarquia social, de segmentos intermédios, embora pouco significativos, que conviviam com um número considerável de camponeses e rurais, marcados pela ignorância e miserabilidade no seu estilo de vida a par de um contingente considerável de proletários urbanos. No plano económico, este autor destaca a conceção de Salazar, que entendia que o crescimento industrial deveria subordinar-se ao setor agrícola essencialmente por razões políticas assentes no objetivo de se registar uma maior estabilidade no meio social. Contudo, o autor salienta que o esperado desenvolvimento da

agricultura não se observou, nem se conseguiu evitar a expansão no meio industrial, como se verá na década de cinquenta e sessenta, tendo por consequência um fraco envolvimento da população no sistema de previdência social, na medida que este autor realça o facto de a dita expansão ter sido sofrível em termos de desenvolvimento, o mesmo sucedendo com o comércio e serviços.

Assim, torna-se imperioso aferir a influência do contexto acima descrito na condição das mulheres na sociedade, em particular no grau de instrução e no ambiente social a que pertenciam.

Como referimos antes, a sociedade portuguesa caracterizava-se por um forte domínio da sociedade rural. Pinto e Cova (1997) salientam o facto de na sociedade portuguesa ser, então, patente uma débil taxa de urbanização. A maioria da sociedade era composta pela população rural, existindo, por outro lado, um conjunto de elites urbanas que se distinguiam nas áreas da economia e da política. Esta circunstância dita a urgência de distinguir entre a população feminina dos poucos centros urbanos e da maioria do tecido rural. É nas pequenas elites urbanas que as mais diversas organizações femininas e feministas recrutam os seus militantes. No que se reporta o analfabetismo, estes autores salientam o facto de as mulheres constituírem o maior contingente nos dados relativos a 1930, mais precisamente 69,9% contra a percentagem masculina que se quedava pelos 52,8% (Pinto e Cova, 1997). Por outro lado, Pimentel (1999) refere que as mulheres eram a maioria no que respeita o trabalho doméstico e rural e os serviços de limpeza a par do professorado primário e da enfermagem.

No âmbito do contexto social com relevância para a temática em questão, será pertinente salientar a perceção social da mulher na imprensa em finais dos anos vinte, já que, de acordo com Guinote (1990), era aqui observada uma mudança ao nível das mensagens na imprensa ao se registar o desaparecimento de conteúdos alusivos a uma certa dimensão social na forma de viver para dar lugar a preconceitos e a uma predominância de advertências contra aquilo que era novo. Neste sentido, o autor aponta como exemplo um editorial de uma revista feminina datada de 1926, no qual era valorizado o sentido de dever das mulheres perante a vida no lar em detrimento de atividades lúdicas como teatro, o cinema, a dança. A este respeito, o mesmo autor enfatiza que em termos do panorama

européu ter-se-à assistido também a uma mudança notável ao se evoluir de um certo encanto na forma de estar das mulheres para uma valorização, no meio literário vocacionado para o público feminino, da submissão, da discrição e de um rigoroso atendimento da mulher à vontade expressa pelo o homem. Lembre-se que em finais da década de vinte, segundo Pinto (1994), Salazar destacava-se no âmbito da ditadura militar iniciada em 1926, ao ter uma ação fulcral para a normalização institucional, à frente do ministério das Finanças, ao agregar a direita autoritária com instituições de grande influência, como a Igreja, a base da hierarquia das Forças Armadas e determinadas franjas do mundo agrícola e industrial. Consequentemente a ideologia salazarista iria absorver alguns destes pressupostos, uma vez que é referido por Mónica (1978) a prevalência da família de índole patriarcal, sobre a qual a sociedade idealizada por Salazar deveria sustentar-se. A autora lembra a rigidez estática e o sentido autoritário que revestia o modelo familiar pretendido por este estadista, refletindo, segundo esta, a própria estrutura social vigente. Neste sentido, a figura paterna surgia como providencial, dotada de imenso poder, devendo a totalidade da família prestar-lhe uma obediência incontornável. Neste âmbito, de acordo com esta autora, a tarefa da figura materna deveria incidir na lida do lar, originando que a perceção da mulher a trabalhar fora de casa emergisse como algo de perverso, podendo contribuir para a destruição da família tradicional.

A este propósito, Pimentel (2001) refere um discurso de Salazar por altura da apresentação da Constituição de 1933, para salientar a sua posição em relação à possibilidade de a mulher trabalhar fora de casa. Esta situação era sempre considerada de forma negativa já que era interpretada como suscetível de afectar negativamente o ambiente familiar no lar, nomeadamente na falta de união entre os vários membros da família, na ausência da educação das crianças, entre outras tarefas ligadas à gestão doméstica, que seriam vítimas da ausência da figura materna.

Não obstante a ideologia de Salazar previligiara o ambiente doméstico, no que concerne a situação da mulher, Pimentel (1999) defende que a realidade esteve longe dos intentos do regime, que pretendia uma subida da natalidade portuguesa e o controlo do mercado de trabalho ao nível da sua gestão, na mesma senda de outros regimes na Europa. Neste contexto, é referido que Salazar tentou contrariar a apropriação da mão de obra feminina por parte do patronato face aos riscos inerentes da baixa de salários e suas consequências



em termos reivindicativos no plano social. Contudo, sucedeu que a força de trabalho feminina permaneceu alvo das atenções do patronato, ao passo que os baixos rendimentos associados ao “salário familiar” (Pimentel, 1999: 67) constituíram uma força impulsionadora para as mulheres recorrerem ao trabalho fora da esfera doméstica para assim acrescentarem algo ao magro contributo proveniente do sector masculino. Por conseguinte, a presença da mão de obra feminina situava-se nos 24,5% em 1930 e nos 27,5% em 1940, sendo que esta presença era mais sentida em setores de trabalho de caráter intensivo e não especializado, nomeadamente nos têxteis, tabaco e vestuário.

Salienta-se, assim, que o ingresso das mulheres no domínio laboral foi essencialmente motivado pelas necessidades do patronato masculino e paternalista e do orçamento familiar. Por outro lado, a autora destaca que durante as décadas de trinta e quarenta, a assistência relativa às mães era praticamente inexistente, exceto alguma iniciativa de índole privada, mais precisamente de organizações femininas católicas. Pinto e Cova (1997) fazem notar que outros países europeus, como a Itália e a Alemanha mostravam índices superiores a Portugal em termos absolutos no que respeita à presença da mulher na vida ativa. Desta forma, em termos de estatísticas oficiais, Portugal, no início do regime salazarista, situava-se nos 17%, tendo aumentado na década de cinquenta para 22,7%, ao passo que em Itália, em 1926 atingia já os 23% e na Alemanha atingia os 36%. Em Portugal, será apenas na década de sessenta, que se irá observar um acréscimo de mulheres ativas, face ao fenómeno associado à emigração masculina.

## **1.2. O estatuto da mulher no plano civil e profissional**

Tendo presente o ingresso das mulheres no mercado laboral, será importante verificar as implicações do regime ao nível dos direitos vigentes no âmbito civil e profissional no que concerne o estatuto da mulher. A este respeito, Pimentel (2001) menciona que no plano dos direitos civis, assistiu-se a uma afirmação de vários constrangimentos no que concerne o estatuto da mulher em Portugal. Neste sentido, é referido que o Código de Processo Civil, de 1939, previa a impossibilidade de as mulheres recorrerem ao crédito, de possuírem uma atividade comercial, de viajarem para o estrangeiro, de encetarem contratos e terem o poder de administrar bens, sem terem o devido consentimento do marido que deveria estar definido por escrito, entre outras condicionantes previstas. A este propósito, a autora

salienta que no período do Estado Novo, a matriz referencial ao nível do Direito Civil era o Código Civil napeolónico de 1867 que previa a discriminação da mulher por questões relacionadas com a sua natureza biológica e pelas suas funções ao nível familiar. Neste sentido, eram obrigações inerentes ao estatuto da mulher, a obediência ao seu cônjuge, devendo esta permanecer no domicílio do marido. Era também, o marido que possuía o total direito de administrar os bens mobiliários da família, para além de outros constrangimentos. Ao nível do matrimónio, esta autora lembra a celebração da Concordata entre a Santa Sé e o Estado português em 1940 para referir que a partir de então, os tribunais civis ficariam impossibilitados de proceder à dissolução do matrimónio estabelecido pela Igreja católica, ocasionando a impossibilidade de os casais divorciados puderem casar de novo pela igreja.

Neste contexto, Pimentel (2001) lembra que Salazar teve desde sempre uma atenção especial ao ingresso da mulher no trabalho fora do lar, apontando para a existência no regime político de discriminações e restrições profissionais. Estas eram salientes no impedimento das mulheres ao acesso à carreira diplomática, à magistratura judicial, à chefia na administração local, e a postos de trabalho no Ministério das Obras Públicas e Comunicações. Ao nível das restrições existentes no mundo laboral feminino, a autora referida destaca a obrigatoriedade das professoras primárias pedirem autorização ao Ministério da Educação Nacional para contraírem matrimónio. Por outro lado, era vedada a possibilidade de contraírem matrimónio às telefonistas da Anglo-Portuguese Telephone, ao pessoal feminino do Ministério dos Negócios Estrangeiros, às hospedeiras de ar dos Transportes Aéreos Portugueses (TAP) e as enfermeiras dos Hospitais Cívicos.

Da mesma forma, a ideologia e os propósitos vigentes na área do ensino tiveram repercussões na condição das mulheres, como refere Pimentel (1999) ao destacar a intenção do Ministro da Educação Nacional, Carneiro Pacheco, na década de trinta, em conceder apenas a instrução básica em termos de alfabetização às mulheres para estas terem noções elementares de saúde e puericultura, no caso das classes mais baixas, e conhecimentos básicos de cultura geral e de sentido cívico para as classes médias e altas, de forma a possibilitar-lhes a prática do serviço social e estarem à altura do estatuto dos seus maridos.

Neste mesmo âmbito, limitativo no que respeita os direitos das mulheres, Pinto e Cova (1997) lembram que o regime imposto por Salazar, contrariamente ao sucedido na I República, concedeu o direito de voto às mulheres, se bem que num contexto de molde repressivo e limitativo no plano dos direitos femininos. Bastos (2008) salienta a circunstância da elite política feminina existente neste regime ser essencialmente católica e alinhada com a ideologia oficial, suscetível de servir o regime nos seus intentos relativos às áreas reservadas ao setor feminino, como a educação e assistência. É importante reter esta característica do regime salazarista, visível nas discussões legislativas ocorridas na Assembleia Nacional, como aponta Pimentel (2001) para o sucedido em 1937, aquando do debate acerca da concessão da licença de parto. Neste debate, foi proposto, pela deputada Cândida Pereira, a atribuição desta concessão com uma compensação de um terço do salário, alegando que o pequeno montante proposto se devia à difícil situação económica do país e com o propósito estatal de se obter um equilíbrio entre as entidades patronais e do operariado. Acerca desta estratégia, a autora faz notar que as entidades mencionadas tinham necessidade de mão de obra feminina a baixo custo, para assim garantirem a viabilização do setor empresarial.

### **1.3. A vida sexual no matrimónio**

Uma vez destacada a dimensão pública da condição da mulher, será oportuno dedicar a atenção à sua dimensão privada. Alão (1990) alude a um outro autor, Jaime Brasil, para destacar, em termos comparativos, a evolução da liberdade sexual nos países do Norte da Europa, por altura do golpe militar de 28 de Maio de 1926 em Portugal. Este fenómeno contrastava com a realidade vivida nos países do Sul da Europa, na qual apenas o adultério emergia enquanto expressão no plano sexual. Acerca do sucedido, esta autora refere a distinção ao nível comportamental entre o sexo masculino e feminino, observando-se uma iniciação prematura dos homens neste âmbito, que na classe burguesa se baseava frequentemente no recurso às criadas e às filhas de operários. Da parte das mulheres, era esperada uma atitude cautelosa, devendo esta resistir aos instintos sexuais do seu namorado. No que concerne o casamento, a autora lembra que era usual a mulher casar ainda jovem e o homem numa idade mais tardia com o duplo propósito de a mulher preservar a sua virgindade e por outro lado possibilitar ao homem condições para se estabelecer com sucesso ao nível económico. A propósito da vida matrimonial, a autora

lembra que era aceitável no contexto social, ao homem possuir uma amante, devendo a mulher abster-se de censurar este estilo de vida. Por seu lado, Pais (1990) sublinha que no âmbito do regime em causa, era patente a perceção da atividade sexual enquanto função essencialmente de índole reprodutor, ao passo que a obtenção de prazer nesta atividade era tida como vexatória para a mulher. A própria forma de encarar a vida por parte da mulher deveria pautar-se por uma rotina desprovida de sobressaltos, estando a forma de vestir regulada pelo o critério da discrição, ao qual a exibição era proibida, inclusivamente os pés. Neste contexto, Guinote (1990) refere que era esperado da mulher uma atitude de passividade no leito conjugal, devendo aguardar que o homem liderasse qualquer tipo de iniciativa numa atitude de submissão, na medida que a mulher era percecionada como a raiz dos maus costumes.

## **2. Os Anos Quarenta**

### **2.1. Os efeitos da guerra**

Esta década é fortemente marcada pelo decurso da segunda Guerra Mundial que atinge particularmente a Europa e consequentemente Portugal, com repercursões relevantes no tecido sócio-económico. Neste contexto, Almeida (2005) sublinha o facto de a decisão de Portugal em não participar neste conflito ter suscitado um crescimento económico por via do aumento das exportações paralelamente a uma diminuição das importações, reflectindo-se em sucessivos superávites da balança externa. Por outro lado, Rosas (1994) salienta a situação vivida em termos do funcionamento do mercado interno marcado pela carência de bens essenciais, como causa da implementação de mecanismos de intervenção da parte do Estado com o intuito de garantir a regularidade do lado da oferta. Neste contexto, o autor destaca igualmente a circunstância de na vigência deste conflito, se verificar da parte estatal uma política industrial dotada de objetivos e instrumentos concretos. A este respeito, este autor salienta que o crescimento populacional de âmbito industrial incidiu sobretudo no litoral, registando aqui uma maior industrialização e um povoamento mais intenso, evitando-se portanto as regiões do interior que permaneceram essencialmente rurais.

A respeito da vigência do citado conflito de proporções mundiais, não obstante os aspetos positivos salientes no tecido económico português, Reis (1990a) realça os efeitos gravosos

oriundos do bloqueio económico imposto pela Grã-Bretanha à Europa dominada pela Alemanha que se fizeram sentir na falta de combustíveis, matérias-primas, equipamentos para a indústria e bens alimentares, suscitando o aumento de desemprego e a subida de preços e ainda o congelamento de salários e o alargamento do horário de trabalho em certas atividades. Mediante este cenário, este autor refere que a agitação social nos meios laborais iria emergir de forma bem visível entre 1941 e 1944, principalmente na Covilhã, na cintura industrial de Lisboa, entre o proletariado agrícola do Ribatejo e do Alentejo sob forma de greves que se iriam estender a todo o país.

Esta agitação, segundo Ramos (2009), iria também afetar o meio político, na medida que a vitória dos aliados na II Guerra Mundial terá provocado um significativo surto em termos de militantes e simpatizantes no Partido Comunista Português (PCP), situado na oposição ao regime juntamente com o grupo republicano oriundo da I República (1910-1926). E muito embora Salazar tenha anunciado a realização de eleições antecipadas em setembro de 1945, a referida oposição decidiu-se pela abstenção eleitoral e não participação política na mesma, atitude que terá sido particularmente bem acolhida nas hostes governativas. De acordo com este autor, a estratégia da oposição incidia na via armada, estando esta crente na colaboração dos aliados e de membros do regime marcados por um sentimento de desapontamento. Não obstante, os aliados permaneceram passivos perante esta expectativa, bem como aqueles tidos como não satisfeitos com a situação política vigente, da mesma forma que a resposta do regime, segundo este autor, revelou-se firme e célere na ação de prevenção e na aplicação de sanções naqueles tidos como adversos ao poder vigente. Neste âmbito, Pimentel (2001) destaca precisamente este ambiente de crise e agitação na esfera social para enfatizar as medidas governamentais de 1942, em termos de aumento do subsídio de licença de parto e da sua duração, a par da criação do abono de família no mesmo ano, enquanto resposta ao ambiente descrito.

## **2.2. Importantes repercussões do conflito no plano interno**

O desenvolvimento industrial atrás mencionado tem relevância na condição das mulheres, uma vez que segundo Caetano (1986) a mão de obra feminina terá sido constantemente empregue na indústria desde os seus primórdios. Neste sentido, nas zonas de maior concentração urbana, foi manifesto o ingresso feminino no mercado laboral, como atesta

Pimentel (2001), ao discriminar nos seus quadros estatísticos que na indústria transformadora, a percentagem de mulheres terá aumentado entre 1930 e 1940 passando de 24,5% para 27,5%, para depois, esta percentagem manter-se estabilizada durante a década de quarenta. Pormenorizando este fenómeno, a autora destaca que as mulheres constituíam um contingente numeroso na indústria têxtil, de tabaco, do calçado, de vestuário, indústria alimentar e na indústria de papel e cartonagem. Por outro lado, a autora refere que a presença feminina era maioritária no trabalho industrial de carácter intensivo, sem qualificação e precário e em setores profissionais não especializados e indiferenciados. Esta realidade não era desconhecida aos próprios detentores do poder político, pois de acordo com Pimentel (1999), Salazar terá-se referido publicamente à possibilidade de existência de estruturas coletivas, creches e cantinas no meio industrial, como inadequáveis ao carácter individual dos portugueses, reiterando a sua preferência pelo espaço de um lar e da assistência ao domicílio.

A este propósito, Gorjão (2002) lembra que não obstante o regime salazarista entender ser absolutamente necessário o regresso da mulher ao lar, tal pretensão não terá sido totalmente abrangente à generalidade dos estratos sociais, na medida que esta ambição era dirigida essencialmente às classes urbanas da pequena e média burguesia. Acrescentando que as condições de vida da maioria das mulheres suscitavam o trabalho feminino, sendo este considerado um recurso imprescindível no âmbito do rendimento das famílias, especialmente nas zonas rurais que nesta época cobriam largamente o território nacional.

Relativamente às medidas governamentais ao nível do subsídio da licença de parto e do abono de família, destaque-se a forma e a abrangência destas medidas, dada a sua relevância sob o ponto de vista social. Neste sentido, Pimentel (1999) aponta o facto de as medidas protecionistas direccionadas à figura maternal atenderem somente os interesses estatais, sendo deliberadas de cima e sem a colaboração de movimentos femininos. A este respeito refere também a circunstância de o Abono de Família ter sido criado após quase uma dezena de anos de discussões acerca da proteção a ser dispensada a famílias numerosas, medida que iria carecer do carácter universal, ao excluir, na sua abrangência, as famílias rurais e as mulheres casadas assalariadas. Acerca dos movimentos femininos, Pinto e Cova (1997) salientam o facto de as organizações de índole reformista, como Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas (CNMP) e a Associação Feminina para a Paz

(AFPP) não terem sido ilegalizadas de imediato pelo regime ditatorial. Ainda que refiram que as suas atuações terão primado pela discricção, no caso da CNMP, assente na subscrição de petições dirigidas ao Governo e à Assembleia Nacional contendo questões ligadas à defesa da condição da mulher, como o protesto contra a restrição do direito de voto, entre outras. Neste sentido, embora mencionem a circunstância de a AFPP ter emergido numa fase marcada pela instabilidade política, por força da vitória da Frente Popular em Espanha, apontam para o carácter moderado do seu programa assente em cursos de alfabetização e de corte e costura.

De acordo com estes autores, terá sido a associação de elementos destas duas organizações a movimentos oposicionistas que acabaram por ditar o seu encerramento prematuro, imposto pelo regime vigente em finais da década de quarenta e início da década de cinquenta, respetivamente. No âmbito da oposição legal e clandestina, estes autores lembram que a temática ligada à condição da mulher esteve sempre presente nos seus programas políticos, salientando o facto de a oposição, na década de sessenta, ter-se diversificado, ao mesmo tempo que referem a ausência da dita temática enquanto assunto específico quase até ao despontar da Revolução de Abril de 1974.

Em termos de avanços concretos inerentes ao universo feminino, Gorjão (2002) refere que, desde os meados dos anos quarenta, era já patente uma geração de mulheres na fase final dos seus estudos universitários que começavam a encarar com alguma naturalidade a escolha pelos estudos superiores, à semelhança dos homens, não obstante a prevalência de uma ideologia de molde patriarcal, nesta área do ensino.

### **3. Os Anos Cinquenta**

#### **3.1. O desenvolvimento económico**

Relativamente a esta década, convém salientar tratar-se de uma época de transição no plano interno, ao se assistir a um grande esforço de desenvolvimento económico mas que ainda convive com áreas populacionais marcadas por grandes insuficiências a este nível. Neste sentido, Rosas (1990) aponta o facto de o desenvolvimento económico estar a emergir no horizonte nacional, através de uma força económica e social de carácter hegemónico, composta pelo o capital e a burguesia industrial que por sua vez iriam lançar

ou alargar projectos industriais de grande envergadura, como a eletrificação, refinação do petróleo, celulose, adubos azotados, metalurgia do cobre, entre outros que contribuirão para alterações significativas ao nível das estruturas existentes no país. Por outro lado, no plano político, este autor afirma que o regime político vigente aparentava uma serenidade intocável num contexto marcado pela presença de uma oposição que se mostrava dividida e ausente em intervenções públicas. Este autor salienta que no plano externo, a economia portuguesa, no final desta década, demonstrava alguma dificuldade em se mostrar insensível à emergência dos grandes espaços internacionais de índole económico, acabando o Governo em 1959, por aderir à Associação Europeia de Comércio Livre (AECL). Segundo o mesmo, este consistiria no primeiro sinal de ruptura com o modelo autárquico vigente desde a década de trinta.

No plano interno, o autor citado realça o incremento de uma pequena burguesia no setor dos serviços a par de uma camada proletária industrial. Neste sentido, refere que a percentagem da população ativa operária iria fixar-se em 1960 em 27,6%, da totalidade da população ativa com profissão, sendo que 67,8% deste contingente encontrava-se concentrado nos distritos urbanos de Braga, Porto, Aveiro, Lisboa e Setúbal. Este autor sublinha o facto de os rendimentos auferidos quer pelos empregados urbanos, quer pelos elementos da classe operária, serem substancialmente inferiores quando comparados com os lucros gerados pelo fenómeno de industrialização, vigente neste período. No plano social, menciona também as condições degradadas nas zonas suburbanas, bem como a impossibilidade de manifestações sindicais, que segundo o mesmo, iriam fomentar a agitação, bem como o descontentamento social patente nos grupos situados na posição intermédia da hierarquia social, sobre os quais o regime havia sido bem sucedido na sua neutralização na década anterior.

### **3.2 A subsistência de algumas fragilidades internas**

Em termos de retrato social deste período, Barreto (2000) refere que em 1960 mais de metade dos alojamentos não tinham instalações sanitárias, electricidade, esgotos e os que possuíam água canalizada, duche e banho situavam-se abaixo dos 30%. Este autor menciona que no plano social, até aos anos cinquenta em Portugal, o esforço ao nível



estatal no plano da Assistência, era reduzido, abrangendo um pequeno número de pessoas, sendo que os efeitos da intervenção estatal não eram tidos como direitos concretos.

No âmbito das dificuldades sentidas no plano social, Pimentel (2001) realça os números bastante altos relacionados com a mortalidade infantil, sendo inclusivamente superiores ao verificados no resto da Europa, pormenorizando que em 1941, mais de 150 bebés portugueses numa amostra de mil, morriam antes de atingirem um ano de idade. E embora conhecessem uma baixa em 1950, a autora afirma que estes números são ilustrativos da quase inexistência da assistência materno-infantil, na medida que o regime entendia que esta deveria ser exercida pela iniciativa particular. E de acordo com a autora citada seria apenas a partir de 1960 que a entidade estatal iria proceder a alterações na sua política, ainda que sem configurar o Estado-providência, iria, no entanto, incorporar uma dinâmica de apoio social, disponibilizando apoio aos segmentos sociais mais carenciados.

No plano da realidade vivida pela mulher por esta altura, Pimentel (2001) aponta para a baixa registada nesta década no que concerne a população feminina ativa, a trabalhar por conta própria, do Estado ou de empresas particulares, passando de 22,7% em 1950 para 18,7% em 1960. A autora faz notar que a evolução desde 1930 a este respeito, demonstrava números relativamente baixos, precisando que em 1930 era de 27,4%, em 1940 de 15,7%, concluindo que estes valores indiciam alguma eficácia, em termos da propaganda encetada pelo Estado Novo, no propósito de remeter a mulher para o ambiente doméstico, pelo menos até à década de sessenta.

Em termos do nível do ensino registado em Portugal por esta altura, Barreto (2000) aponta para a existência, em finais dos anos cinquenta, de pelo menos 40% de analfabetos no seio da população portuguesa, havendo somente 0,6% da população a frequentarem o Ensino Superior. Não obstante, o autor refere o célere ingresso feminino a este nível de Ensino, sendo que em 1960 a proporção de mulheres era de 29%, e as que concluíam situavam-se nos 25%, registando-se por outro lado, 10% a exercerem a docência. Mediante a significativa proporção de mulheres no ensino superior, Nunes (2000) equaciona a hipótese de ser devido à fraca oferta existente fora das universidades neste patamar de ensino. Neste contexto, o autor sublinha o facto de as escolhas femininas incidirem em maior volume nas áreas de Letras e Ciências, sobre o qual avança com a hipótese de serem ramos de ensino

com menor grau de determinação relativamente à subsequente via profissional. Admitindo-se ser correta esta justificação, o autor crê ser passível concluir-se que estas escolhas significavam um refúgio perante a insegurança advinda do próprio estatuto da mulher de então, ao nível social e universitário. Por outro lado, Pimentel (2001) salienta o facto de se ter registado uma crescente afluência ao liceu desde a década de quarenta, não obstante os esforços governamentais em contrariar este fenómeno. A autora destaca que esta afluência foi mais sentida no meio feminino, ao se registar, em 1960, um número maior de raparigas a frequentar o liceu, comparativamente com os rapazes, mencionado igualmente um melhor aproveitamento feminino ao nível escolar, através de um exemplo concreto na área de Lisboa, no qual é referido que numa amostra de oito liceus, apenas quatro tinham total aproveitamento, sendo três destes, liceus femininos.

Neste contexto de algum atraso ao nível interno, Alão (1990) destaca a forma como as mentalidades no meio rural conviviam com temas como a sexualidade, referindo a existência de uma ideologia bastante rígida no plano moral, sendo que a cidade era percecionada como um local de potenciais ameaças, principalmente no que se refere à forma como era encarado este tema, temendo-se que o desvio ao nível comportamental atingisse sobretudo a mulher e que esta provocasse alterações radicais nas sociedades rurais.

Sobre esta temática, Freire (2010) alude a um testemunho de uma mulher que viveu numa aldeia na Beira Baixa no sentido de retratar os hábitos das jovens mulheres nesta altura, no qual, é referido que estas pouco sabiam sobre a sua própria menstruação, sendo que as suas mães evitavam falar do assunto. Esta situação, segundo este testemunho, provocava nestas jovens, um grande embaraço quando se viam confrontadas com o surgimento deste ciclo biológico, ao ponto de sentirem vergonha, estando mesmo proibidas de inúmeras tarefas, como por exemplo: extrair o estrume aos animais. Por outro lado, o testemunho de uma outra mulher, que nesta época era uma criada de servir, relata a existência na década de cinquenta de publicidade aos pensos higiénicos, no entanto lembra que as raparigas da esfera rural e as que serviam como criadas não tinham capacidade financeira para comprar este produto de higiene íntima. Neste âmbito, Alão (1990) lembra que, na década de cinquenta, o conhecimento disponível acerca de métodos anticoncepcionais e de doenças transmitidas sexualmente era muito incipiente, com exceção para contextos possuidores de

uma maior cultura, registando-se uma grande dificuldade no acesso a obras sobre a temática da sexualidade, havendo inclusivamente uma obra de Egas Moniz interdita pela censura, estando apenas a classe médica autorizada a adquirir esta obra.

#### **4. Os Anos Sessenta**

##### **4.1. A emergência de importantes fenómenos sociais**

Esta década é marcada por importantes fenómenos ao nível social, desde logo Rosas (1994) salienta a notória urbanização do país, sublinhando que em 1970, 77% da população portuguesa residia em centros urbanos e 47% em centros urbanos detentores de 10.000 habitantes ou mais. Neste sentido, aponta para o facto de cidades como Braga, Aveiro e Coimbra registarem nos anos sessenta, taxas de crescimento situadas entre os 20% e 30%. Por outro lado, destaca a queda ao nível percentual de Lisboa e Porto que é explicado por um outro fenómeno social, a prevalência do setor terciário nos centros tradicionais destas cidades que irá provocar a mudança de residência dos cidadãos para os concelhos periféricos, concelhos que iriam acolher igualmente uma parte substancial da população migrante. O referido autor denota, de forma particular, as mudanças ocorridas ao nível social, cultural e da mentalidade, nomeadamente a proletarianização de uma larga franja populacional oriunda do campo, a emergência e crescimento do setor de serviços, a progressiva alfabetização, a melhoria em termos de acesso à educação e aos meios de informação, bem como o registo de novas formas de sociabilidade. Por conseguinte, conclui que estas mudanças iriam concorrer para fazer das populações urbanas e suburbanas, nas principais cidades, um elemento de relevância crescente no plano da intervenção ao nível social e político.

Por seu lado, Serrão (1972) aponta um outro fenómeno social de grande importância, a emigração, salientando a este respeito que a escolha da Europa e dos EUA enquanto destinos desta, iria-se evidenciar ao longo dos anos sessenta, abrangendo países como a Alemanha, Holanda, França, Bélgica e Luxemburgo. O autor relativamente às saídas legais refere que em 1966 terão sido 120 000. Por outro lado aponta, em termos de emigração clandestina, segundo dados oficiais, para o registo de uma contínua subida de 1962 a 1965, passando de 4.671 para 23.350, seguida de um declínio no ano seguinte para conhecer nova subida em 1967, fixando-se aí nos 13.333. Mas a relevância do citado fenómeno não

se restringe aos seus elevados números, há que se atender também as repercursões internas emanadas deste evento, neste sentido, Telo (1995) salienta a mudança ocorrida em termos comportamentais relativamente à emigração desenvolvida nesta década, na medida que contrariamente ao sucedido anteriormente, o emigrante regressa ao seu país pelo menos uma vez por ano, espalhando por todas as aldeias, o bem estar ocasionado pela melhoria financeira. Este autor menciona ainda que o emigrante torna as questões relativas ao atraso nacional e a noção da diferença da realidade portuguesa face ao mundo externo, temas de conversa nas aldeias, quebrando assim a exclusividade detida até então pelas pequenas elites das cidades. Menciona também uma alteração intensa no contexto das mentalidades suscitada pelo o novo estilo comportamental evidenciado pelo emigrante, visível nos seus novos hábitos e atitudes, entre outras alterações, entretanto observadas.

Esta década iria também ficar ligada a outros eventos potenciadores em termos de alterações às mentalidades da época. Neste sentido, Telo (1995) destaca o facto de na vigência deste decénio ter-se assistido à difusão da televisão à escala nacional que terá contribuído para se alterarem as mentalidades, abrindo-as ao mundo, especialmente no que concerne as zonas rurais. A este respeito, lembra a possibilidade, a partir de então de visualização de acontecimentos ocorridos em outras partes do mundo, derrubando o constrangimento até aí existente, de se confinar a visão do mundo aos limites da aldeia ou da vila. Neste contexto, este autor menciona que o turismo iria-se acentuar desde o início da década em causa, face a fenómenos relacionados com o aumento do nível de vida na Europa, o esforço da propaganda do regime, entre outros factores que iriam induzir a escolha das praias portuguesas por parte dos europeus à procura de alguma descontração. Em termos numéricos, este autor refere que dos cerca de 300.000 turistas anuais no final da década anterior passam em 1963 para 516.186, conhecendo seguidamente uma rápida subida em 1965 ao fixarem-se nos 1.504.948 e em 1970 quedarem-se pelos 3.342.887. A este respeito, o autor sublinha que em termos de impacto face a este fenómeno, iria-se repercutir fortemente na mentalidade, estilo e até no nível de vida da sociedade portuguesa, induzindo nesta, uma propensão para a democratização.

No âmbito do surgimento de fenómenos relevantes, Silveira (1990) destaca o facto de num período de cerca de treze anos, de 1961 a 1974, Portugal se encontrar em guerra em três países africanos, Angola, Moçambique e Guiné-Bissau para fazer frente aos respetivos

movimentos nacionalistas. Por conseguinte, o autor salienta a circunstância de várias gerações serem compelidas a participarem no dito conflito, por volta de 800 mil homens, concluindo que a totalidade dos grupos e camadas sociais da sociedade portuguesa terá sido atingida pela guerra ao nível das suas consequências e efeitos. Por seu lado, Pinto (2001) lembra que a decorrência da guerra colonial foi contemporânea com um período marcado pelo desenvolvimento ao nível económico, suscitando alguma abertura a este nível, ainda que a contragosto de Salazar. Contudo, este autor refere a circunstância da despesa da guerra ter provocado uma diminuição de receita em áreas importantes, como o investimento nas vias de comunicação terrestres e na educação. A este respeito, o autor defende que no final dos anos sessenta, a despesa associada às colónias configurava um encargo de índole negativo na despesa pública, suscitando a crença generalizada de que este conflito teria na sua raiz uma preocupação estratégica com vista a preservar o regime e não tanto motivos económicos.

Nesta linha de raciocínio, Rosas (1994) aponta o vazio existente em termos de coesão e mesmo em determinação para afirmar que o regime político não possuía outra alternativa, senão a prossecução do conflito. Embora, refira os esforços realizados pelas entidades oficiais no âmbito legislativo e administrativo em relação às colónias no sentido da mudança e a abertura dos mercados coloniais ao investimento externo, contudo estes esforços terão sido insuficientes para terminar este conflito ou por fim ao isolamento do governo salazarista perante a cena internacional. Mediante o exposto, Barreto (2004) acrescenta que esta guerra iria constituir por um período de mais de dez anos um elemento decisivo na vida do país, ao ser o destinatário de uma grande parte dos recursos orçamentais e ao contribuir para o endurecimento do regime, visível na censura à imprensa, polícia política, entre outros efeitos. Neste contexto, Ferrão (1990) menciona a incorporação militar para as colónias juntamente com a emigração enquanto factores explicativos de uma redução na força laboral masculina que se observou nesta década, para sublinhar o facto de o recurso à mão-de-obra feminina ter sido inevitável, principalmente para as empresas assentes na utilização de mão-de-obra intensiva que agora procuravam captar esta força laboral como uma via alternativa à subida salarial que se registou mediante o referido êxodo masculino.

Em termos de fenómenos tidos como relevantes para esta época, Barreto (2000) defende que a integração das mulheres no mercado laboral terá sido o principal destaque, sublinhando a tendência ascendente desde o início da década. Enquanto factores explicativos, o autor menciona a emigração masculina, a ida dos homens para a guerra colonial, a migração do seio familiar dos elementos masculinos a par das necessidades financeiras com vista a aumentar-se o rendimento familiar. Neste sentido, as mulheres iriam ocupar lugares de trabalho nas indústrias em desenvolvimento, no trabalho assalariado rural, especialmente para os novos cultivos regados, ao mesmo tempo que ia diminuindo o contingente de mulheres que se dedicava aos serviços domésticos. No seio da Administração Pública, o autor refere que a força laboral feminina aumentou de forma célere, com particular incidência nos Serviços de Educação, Saúde e Segurança Social. Neste âmbito, Rodrigues (1983) refere que no período entre 1960 e 1970, o contingente feminino no mercado laboral terá aumentado de 18,2% para 26,2%, apresentando como causas, a modernização em curso por esta altura que por sua vez terá sido responsável pela célere expansão da indústria e serviços. E por outro lado, a emigração que, segundo esta, terá provocado a saída de cerca de 1 milhão de pessoas, na maioria, homens; e as guerras coloniais, causadoras da saída de milhares de homens do país.

#### **4.2. Importantes avanços no plano legislativo**

Como já referenciado, esta década foi marcada por vários fenómenos que suscitaram uma alteração ao nível das mentalidades, desta forma também o regime político evidenciou alguma sensibilidade a este respeito, neste sentido Pimentel (2001) menciona a revogação requerida em 1962 pelo, então Subsecretário de Estado da Assistência, Guilherme Melo e Castro, relativamente ao decreto de 1942 que proibia o casamento das enfermeiras. Destacando a este respeito a argumentação do deputado católico, Urgel Horta, ao defender que não era competência da entidade estatal a iniciativa legislativa nos casos em que esta fosse suscetível de afetar o laço celebrado pelo matrimónio. Estas alterações abrangeram também o estabelecido ao nível do Código Civil, pois, segundo a autora, em 1967, este autorizava a mulher a exercer profissões liberais, funções públicas e publicar ou proceder à representação das suas obras, estando mesmo habilitada a possuir propriedade intelectual e possuir atividades de índole lucrativo, sem haver necessidade da obtenção da concordância

do marido para tal, ainda que o marido permanecesse com o direito de renunciar qualquer contrato com terceiros a este nível.

Não obstante, a mesma autora refere que o Código Civil estabelecido em 1967 deixava intacto o poder paternal no seio da família, ao verificar-se que somente este tinha o poder em termos de defesa, emancipação e administração dos bens dos filhos, sendo que este poder passaria para a mãe na condição de a figura paternal estar impedida de exercer este poder. Acrescentando que no plano dos direitos patrimoniais do casal, a administração destes, juntamente com o bens da esposa, eram da responsabilidade do marido, salvo em situações de ausência ou prisão deste. Esta autora lembra que este Código previa ainda a obrigação da mulher em adotar a residência do marido, bem como a ter o encargo da administração do lar mesmo na condição de ter um emprego, estando a mulher privada de exercer comércio ou de proceder a depósitos bancários, caso não possuísse o consentimento do marido, exceto nas situações inerentes ao cumprimento das incumbências enquanto dona de casa ou administradora dos bens. De acordo com a mesma autora, este Código foi alvo de críticas de várias personalidades femininas, focando-se uma delas no facto de se proceder ao reconhecimento do estatuto da mulher enquanto agente laboral, ao mesmo tempo que permanecia intocável a supremacia do marido, por força de ser tido como o chefe de família.

A autora refere inclusivamente ter havido divergências ao nível governamental acerca das novas formas de pensar, como o sucedido em 1967 entre, o então Ministro da Educação, Galvão Teles e Salazar acerca da validade constitucional de uma portaria respeitante à reestruturação do centro universitário da Mocidade Portuguesa de Lisboa. Registrando-se a postura conservadora de Salazar ao insistir numa interpretação que se baseava na distinção sexual na atribuição de cargos, ao passo que o responsável pela pasta da Educação defendia que se pretendia a eliminação da prevalência masculina no que respeitava o acesso a certos cargos para assim se possibilitar a admissão feminina a estes, até então, de exclusividade masculina.

Ainda no plano governamental, Pimentel (2001) menciona as alterações ocorridas na Previdência Social, em 1962. Neste sentido, segundo a autora foram criadas as instituições de previdência que ocuparam o lugar detido das caixas sindicais ligadas à previdência,

agora dotadas de inscrição obrigatória que abrangiam o desemprego, os acidentes de trabalho, as doenças profissionais, e a maternidade. Mencione-se que nesta última área, registou-se uma subdivisão em três departamentos específicos, nos quais, a tutela da área subjacente à maternidade, abono de família e doença ficavam ao abrigo de um organismo próprio. Por outro lado, segundo esta autora, a previdência social, a assistência materno-infantil e a protecção contra a invalidez dos pescadores e dos rurais ficavam sob alçada das Casas dos Pescadores e Casas do Povo.

#### **4.3. Mudanças ao nível dos costumes e mentalidades**

Nesta década, de acordo com Alão (1990), observou-se ao nível social, um fenómeno bastante relevante no contexto da condição das mulheres, na medida que se assistiu a um intenso decréscimo das taxas de fecundidade e de natalidade, fenómeno que teve na base uma mudança ao nível de valores com reais possibilidades de concretização face à informação disponível e o uso de meios contraceptivos. Desta forma, o matrimónio passava a não implicar, no imediato, uma gravidez ao mesmo tempo que o ato do casamento passa a ser tardio por via do prolongar do período da escolaridade e da dificuldade subjacente à entrada no mercado laboral. No contexto universitário também se fazia notar esta mudança ao nível das mentalidades, neste âmbito Gorjão (2002) faz salientar, através da descrição do ambiente universitário, a importância para as raparigas da vivência universitária a par da possibilidade de descoberta de novas perspetivas de índole cultural e social e de se afirmarem opiniões próprias sobre o contexto político. Por conseguinte, esta autora conclui que a experiência universitária, ao comportar as estruturas associativas, permitia aos jovens estudantes percecionarem o funcionamento de algo semelhante aos processos democráticos não autorizados pelo regime político vigente.

Neste âmbito, os autores Estanque e Bebiano (2007) lembram a controvérsia registada em Coimbra, entre Abril e Maio de 1961, respeitante ao lugar a ocupar pelas mulheres no meio universitário, para sublinharem que esta era demonstrativa do questionar relativamente ao estatuto feminino no seio da sociedade portuguesa, assistindo-se ao confronto de diferentes posições acerca da condição das mulheres em Portugal. No cerne desta polémica encontrava-se a publicação num periódico, “Via Latina” em Abril de 1961 de um texto denominado “Carta a uma jovem portuguesa” da autoria de um jovem estudante, Artur



Marinha de Campos, no qual este jovem repudiava o papel tradicionalmente atribuído ao homem, da mesma forma que contestava a separação física instituída entre os dois sexos, lamentando também o desconhecimento dos jovens relativamente ao seu próprio corpo.

Estes autores realçam a circunstância de esta confrontação ter emergido na comunidade estudantil por força de constituir um setor menos permeável a contrangimentos de ordem familiar e ser um espaço, no qual se podia usufruir de alguma liberdade. Esta comunidade foi marcada também por um notório crescimento da população estudantil feminina, registando-se no ano lectivo de 1961-62, 2.253 alunas, constituindo 40% da população estudantil ao passo que em 1968-69, este número iria fixar-se nos 4.112, ou seja 45,5% da população estudantil. Por outro lado, estes autores lembram que o referido crescimento conviveu com uma participação mais ativa da parte de um significativo contingente estudantil feminino nas estruturas do associativismo académico, bem como em outras atividades de índole cívico, reportando vários exemplos, dos quais destacaria as intervenções públicas em vários eventos. Todavia, numa época de importantes alterações estruturais ao nível social, Alão (1990) destaca as advertências de índole conservador veiculadas pela imprensa afeta a organizações estatais como Mocidade Portuguesa Feminina no sentido de sublinhar o dever da mulher casada em prestar total obediência ao marido e dedicar-se ao lar, ainda que evidenciasse simultaneamente uma postura moderna ao incentivar a valorização da beleza do corpo feminino através de atividades físicas, como a natação.

## **5. A Governação de Marcelo Caetano, 1968-1974**

### **5.1. As mudanças no plano económico**

A respeito deste período, Reis (1990b) salienta que nos primeiros tempos iria-se evidenciar um grupo composto por jovens técnicos no âmbito da administração que desde logo iriam disponibilizar-se para darem seu contributo de forma pragmática na vida pública. O referido autor salienta que no desenrolar deste período, iria emergir ao nível governamental uma postura idêntica ao se ensaiar um impulso de modernização assente nas políticas ligadas às áreas da indústria, do trabalho e do ensino, que obedecia a determinados objetivos de fundo, dos quais destacaria a inserção no Mercado Comum, a liberalização ao

nível concorrencial, implementação de reformas no ensino ao nível dos seus métodos, programas e estrutura curricular, entre outros.

No que concerne estes objectivos, Pinto e Teixeira (2005) sublinham a percepção detida por Marcelo Caetano relativamente à integração europeia, entendendo que no plano económico, Portugal deveria estar aberto a experiências no âmbito da cooperação económica. Neste sentido, após se consumir o pedido de adesão da Inglaterra à CEE (Comunidade Económica Europeia), Portugal iria solicitar a abertura de negociações com esta instituição em Maio de 1970. Destas negociações, iria-se consolidar um acordo comercial entre Portugal e a CEE, assinado em Julho de 1972, de assinalável relevância em termos futuros, ao nível económico e ao nível diplomático e político, destacando-se aqui as ilações no plano político, ao se constatar a inviabilidade da junção entre África e a Europa em termos estratégicos nacionais, mediante a contraposição dos efeitos de índole económico provenientes da AECL e do acordo com a CEE com a vigência da guerra colonial. De acordo com estes autores, esta inviabilidade residia sobretudo no que significavam estes projetos em termos de futuro, na medida que a preservação do império colonial africano implicava a continuidade de um regime autoritário, ao passo que a aposta na Europa tornavam a descolonização e a democratização numa inevitabilidade.

Neste contexto de desenvolvimento económico, Barreto (2000) refere que na década de setenta eram salientes progressos em equipamentos de base ou coletivos, como a água, os esgotos, a eletricidade, ainda que numa cadência lenta. Acrescentando que estes progressos haviam sido despoletados no início dos anos sessenta e iriam continuar até ao final dos anos setenta, fazendo notar que a referida cadência ainda era mais lenta na área dos eletrodomésticos e equipamentos ligeiros.

## **5.2. Aspetos da mudança com influência no setor feminino**

No que se refere a Segurança Social, Barreto (2000) realça que neste período assiste-se a um desenvolvimento célere, destacando a introdução de uma legislação nova no âmbito social como responsável pela integração de centenas de milhares de rurais e empregadas domésticas no dito sistema. No que concerne as evoluções registadas no mercado laboral, este autor lembra, desde logo, a situação gerada pela emigração, e a guerra colonial a par do surgimento de novas indústrias e do turismo para explicar a diminuição do contingente

populacional no setor primário; o registo da introdução de novos cultivos de índole industrial; a insuficiência ao nível da mão de obra na agricultura e indústria; a ida das mulheres para os empregos; a concorrência no plano salarial; e os aumentos nas remunerações, com maior incidência a partir dos finais da década de sessenta.

Neste contexto, Rodrigues (1983) no que concerne o ingresso feminino no mercado laboral em finais dos anos sessenta, salienta as seguintes particularidades, o facto de a maioria se situar no grupo etário dos 15 aos 19 anos, mais precisamente 45,7%, 46,3% no grupo etário dos 20 aos 24 anos. Em relação ao estado civil, aponta que a maioria das mulheres não eram casadas, 53,7% eram solteiras, 9,0% eram divorciadas ou separadas, 0,6% eram viúvas e 36,7% eram casadas. Sublinhe-se esta percentagem relativamente baixa das mulheres casadas numa época que registou uma afluência substancial das mulheres ao mercado de trabalho.

Mas também no contexto académico se consolidavam certas tendências, como referem Estanque e Bebiano (2007) ao destacarem o largo contingente feminino presente, nesta altura, no movimento associativo, participando em intervenções de índole reivindicativo, acrescentando ao mesmo tempo, que o sexo feminino evidenciava uma maior liberdade e frequência nas áreas comuns, demonstrando um menor constrangimento na partilha dos mesmos com elementos do sexo masculino. Estes autores referem um estudo de um outro autor, Sedas Nunes para fazerem notar que era essencialmente nos espaços urbanos e em setores de índole social ligados à vida universitária que se registava um ambiente propício para o surgimento de um novo tipo de afinidades ao nível familiar, laboral e social. Este fenómeno seria fruto da influência da abertura ao exterior a par de fenómenos já citados, como a emigração, a evolução do comércio externo, a influência do turismo de massas e da televisão, que por sua vez, terão possibilitado a receção de valores, atitudes e códigos de conduta de proveniência externa. Neste sentido, Gorjão (2002) salienta que na vigência do Estado Novo, as raparigas pertencentes à classe média urbana cada vez menos tinham do papel de dona de casa, a sua ambição de vida.

A este respeito, Alão (1990) lembra igualmente a importância da entrada da mulher na esfera laboral e no ensino ao possibilitar a presença desta no espaço público e no prolongamento da adolescência. Contudo, ainda que faça alusão à subsistência de uma

crise no mundo cristão e suas instituições afins, como a família e pátria, não deixa de salientar a permanência de determinados preconceitos. Estes preconceitos eram assentes na eventualidade de haver relações sexuais antes do casamento, sendo esta possibilidade encarada como tendo um conteúdo maléfico, suscetível inclusivamente de contribuir para a falência da organização estatal ao nível económico e social.

Neste âmbito, a autora referida denota a existência, por esta altura, de várias campanhas no meio social no sentido de obstaculizar a inversão dos papéis tradicionalmente atribuídos ao homem e à mulher, ilustrando como exemplo um extracto de um texto de Klemens Tilmann, ao evidenciar uma suposta impossibilidade de as mulheres desenvolverem tarefas habitualmente masculinas e os homens efetuarem aquelas conotadas como tarefas femininas. No que se refere, a estas campanhas, a autora refere a ação de propaganda do regime salazarista no intuito de se destacar o valor das tarefas domésticas sob alçada da mulher.

Num outro registo, Freire (2010) aponta as décadas de sessenta e setenta para salientar a circunstância de a perceção da mulher encarada como essencialmente doméstica começar a esmorecer à medida que o lar surgia gradualmente como um constrangimento à liberdade, provocando nela a insatisfação em termos pessoais. No plano das aparências, a autora faz notar que as calças na década de sessenta tornavam-se uma opção frequente no vestuário feminino, referindo Antoine Prost na sua constatação de que em 1965 se terá produzido em Portugal um maior número de calças para as mulheres em comparação com as saias, não obstante referir que até esta data, esta peça de vestuário era tida como ousada face à sua faculdade de realçar a forma das pernas femininas. Todavia, esta autora não deixa de sublinhar que somente um pequeno número de mulheres, na sua maioria solteiras e com profissões liberais, se atreviam a demonstrar um comportamento mais ousado e dessa forma irromperem com o modelo conservador reservado para a mulher pela Igreja e pelo o Estado, atrevendo-se inclusivamente a tomarem decisões controversas, como requererem o divórcio, educarem os filhos sózinha, terem relações extra-conjugais, prosseguirem uma carreira profissional. A este respeito, a autora lembra que esta minoria estava ligada a famílias da alta burguesia, não sendo relevante ao nível sociológico.

Não obstante esta especificação ao nível social, Mónica (1996) menciona o ritmo acelerado em termos de mudanças sociais ocorridas nesta época num país habituado a um quotidiano sem supresas, nas quais destaca a afirmação da classe média, o aumento do turismo e não obstante a vigência da Censura, a possibilidade de se acompanhar melhor os eventos na Europa. A juventude acompanhava a moda em voga por esta altura, visível na sua forma de vestir, através do uso de minissaias, no caso das raparigas, e as calças à boca-de-sino nos rapazes. Na televisão, um programa famoso, “Zip-Zip”, enveredava por uma postura mais ousada, ao introduzir na sua programação, conversas de teor menos conformista com os valores conservadores.

Por seu lado, Gameiro (1990) refere a revista “O Tempo e o Modo” de 1967 para destacar nela, um caderno sobre o casamento, no qual é evidente, segundo este, o propósito de se contribuir para a alteração ao nível das regras de funcionamento inerentes ao matrimónio, aludindo a um texto de Alçada Baptista, no qual é previsto uma mudança substancial no plano factual e teórico a este respeito. Esta mudança teria raiz na conquista da liberdade da parte da mulher ao antever-se a revolta deste elemento no seio do matrimónio. O autor pondera o contributo deste texto na emergência de novas formas de perspetivar a família ao nível das suas funções, nomeadamente no apoio afetivo, realização pessoal e satisfação sexual. Esta nova forma de pensar era assim oposta ao modelo tradicional de família baseado nas funções de produção de bens de acordo com a divisão sexual, entre outras. Acrescentando que estas alterações terão tido início nos anos sessenta, e sua expansão nos anos setenta, ganhando um âmbito mais generalizado após o 25 de Abril nas zonas urbanas de grande dimensão.

Vidal (1974), por seu lado, recorda as graves consequências, nos inícios dos anos setenta, para aqueles que ousavam enfrentar o estabelecido ao nível social e político, como sucedeu aquando da denúncia acerca do paradigma social vigente como sendo alicerçado na supremacia do patriarcado a par de outras críticas suscitadas por três escritoras, autoras das “Novas Cartas Portuguesas” que assim se viram confrontadas com uma acusação criminal de ofensa à moral pública. Neste âmbito, Ramos (2009) lembra o carácter mais hermético assumido pelo regime nos anos sessenta ao mesmo tempo que a eclosão da guerra em África contribuía para um reacender do espírito nacionalista. A este respeito, este autor faz salientar a ação da televisão, rádio, a escola primária e o serviço militar na emergência de

uma cultura popular que era transversal ao nível das classes e das regiões. E embora, mencione as consequências inerentes à dinâmica modernizante imposta por Marcelo Caetano, a partir de 1968 em vertentes ideologicamente opostas ao regime, como a vulnerabilidade da população universitária aos ideais de esquerda e de extrema-esquerda, recorda também os desenvolvimentos registados ao nível social com o aumento salarial, uma maior cobertura nacional do Estado social e o aumento do emprego.

A realidade interna e externa teve os seus reflexos nas pretensões do regime, como o sucedido com a decorrência da segunda Guerra Mundial que suscitou um notório desenvolvimento industrial, mas que se traduziu num substancial ingresso feminino nesta área laboral, principalmente na indústria transformadora. Por outro lado, o contínuo ingresso feminino no ensino liceal e universitário também contrariou a intenção do regime em apenas conceder a escolaridade mínima às mulheres.

Em síntese, note-se que os intentos do regime no que concerne o reenvio da mulher para o lar foram relativamente bem sucedidos até à década de sessenta, observando-se então um maior ingresso feminino na esfera laboral, ainda que a percentagem de mulheres casadas tenha permanecido relativamente baixa, indiciando efeitos concretos da propaganda do regime. Por outro lado, saliente-se que muito embora, o ingresso feminino no ensino universitário tenha sido diminuto por força da baixa percentagem de pessoas a optarem pelos estudos superiores nesta década, terá sido importante por se tratar de um espaço mais permeável à influência proveniente do exterior. Por consequência, este facto terá permitido o questionamento do paradigma instituído ao nível familiar, social relativamente ao estatuto da mulher. Mediante o exposto, saliente-se a importância dos eventos originários na esfera pública no sentido de possibilitar uma mudança de mentalidades respeitantes à condição das mulheres.

## **CAPÍTULO II – OS PERCURSOS DO CINEMA PORTUGUÊS**

### **1. Introdução**

Atendendo-se à temática central deste trabalho, a imagem feminina veiculada pelo cinema durante o Estado Novo, será importante apontar a relevância da abordagem ao cinema português realizada no referido período. A este respeito, Neale (1980) lembra que em termos gerais, é reconhecido ao cinema, um papel de relevância ao nível social, face à sua responsabilidade na emergência de imagens e definições relativas à masculinidade e à feminilidade. Neste âmbito, atendendo-se à particularidade de se focar na produção cinematográfica portuguesa, destaque-se a observação efectuada por Baptista (2008) a este respeito, ao defender que a característica primordial do cinema nacional, ao longo da sua história, relacionou-se com a obrigatoriedade em refletir a identidade, história e cultura portuguesa. Ao que Barnier (2007) acrescenta que o carácter nacionalista inerente aos anos trinta originou a intenção, ao nível político, de se evitar que a realização de filmes em língua portuguesa tivesse como seus responsáveis, elementos estrangeiros. Por outro lado, este autor refere que o desenvolvimento da indústria cinematográfica portuguesa decorreu entre 1927 a 1933, na qual a construção de salas de cinema terá registado uma progressão extraordinária num país com uma população situada abaixo dos sete milhões de pessoas. Na sequência da referida progressão, é mencionado a criação da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm que terá suscitado uma produção cinematográfica de âmbito industrial entre 1932 a 1937.

### **2. O Cinema dos Anos Trinta e Quarenta**

No que concerne as primeiras décadas da governação salazarista, mais precisamente os anos trinta e quarenta, são salientadas as principais características ao nível da produção cinematográfica nacional. Por conseguinte, Pina (1978) lembra a devida conformidade desta atividade com os propósitos do regime político, ou seja, divertir e exercer funções pedagógicas ao nível político e histórico. Nesta linha de raciocínio, Costa (1978) refere o modelo legado por Cottinelli Telmo através do filme “Canção de Lisboa” para destacar a finalidade subjacente em termos de entretenimento coadjuvada com o talento e a popularidade de atores oriundos do teatro. Este autor refere inclusivamente que a intenção de se retratar a realidade social não figurava sequer nos propósitos dos realizadores, como

António Lopes Ribeiro. Num registo algo diferente, Costa (1991) enfatiza a faculdade inerente ao filme “Canção de Lisboa” em se retratar a pequena burguesia, empreendendo portanto um retrato social, contrariando as opiniões anteriores, embora refira a eclosão da Guerra Civil em Espanha como um factor preponderante para a interrupção observada na realização de comédias entre 1933 a 1937, excepto o filme “Trevo das Quatro Folhas” de 1936. Concluindo, este autor, refere que não obstante o modelo legado por Cottinelli Telmo assente num retrato social, aponta a eclosão da Guerra Civil em Espanha para a decisão política de se interromper a continuidade deste tipo de filmes. A propósito, Cleto (1979) menciona a circunstância de as comédias não terem grande consideração das entidades oficiais, mas que eram toleradas, na medida que ofereciam um retrato do País em conformidade com os ditâmes estabelecidos nas esferas superiores. Neste âmbito, Baptista (2008) destaca a eficácia deste género de filmes como sendo superiores aos próprios filmes de propaganda, mediante a forma discreta como se insinuava a ideologia oficial ao longo do filme, dando como exemplo o filme “Pátio das Cantigas”. Em contraposição com a esta constatação, refira-se a sua análise ao filme “A Revolução de Maio”, ao considerar nesta, ser demasiado claro a intenção de se enfatizar o apego aos ideais do regime.

Acerca da importância do espaço físico, Costa (1978) aponta para a especificidade do bairro ou do pátio enquadrados por uma moldura social caracterizada pela sua alegria e devoção ao trabalho, defendendo que o período áureo das comédias está ligado a filmes cujo enredo encontra as mesmas limitações de um bairro urbano, ao nível humano, administrativo e geográfico. Ao que Baptista (2008) acrescenta a pressão social exercida de forma permanente sobre as personagens destes filmes provenientes dos vizinhos, familiares ou patrões. A este respeito, Costa (1991) salienta o facto de o regime político em questão sustentar-se numa larga base de apoio social, abrangendo quase a totalidade da burguesia e da pequena burguesia, para referir que a causa subjacente ao êxito dos filmes-comédia prende-se com o enfoque cinematográfico nestes segmentos sociais.

## **2.1. A importância da propaganda oficial e da Censura**

No âmbito do registo de elementos com relevância na caracterização da abordagem cinematográfica à realidade social, Pereira (2003) lembra que em qualquer regime, a propaganda possui um valor estratégico no sentido de sustentar o exercício do poder.



Destacando o facto que num Estado detentor de Censura e do monopólio dos meios de comunicação, a propaganda adquire uma força muito maior, ao mesmo tempo que visa bloquear as atividades de natureza espontânea que sejam contrárias à ideologia oficial. Nestes casos, o referido autor afirma que o poder político combina o monopólio da força física a par da força simbólica e implementa esforços no sentido de suprimir dos imaginários sociais toda a representação que se distinga da que suporta a sua legitimidade e sustenta o controlo no âmbito da sociedade.

No caso português, Rosas (1994) refere as décadas de trinta e quarenta, como as décadas mais ricas em termos criativos e mesmo determinação no que concerne a veiculação da ideologia inerente ao regime político vigente. A propósito da ideologia oficial, este autor menciona a insistência em temas como a religião, o nacionalismo, a instituição da família, entre outros, advertindo que carga disciplinadora que emanava dos discursos oficiais era o elemento de maior relevância, em detrimento do próprio conteúdo ao nível das ideias. Todavia, faz notar a existência de elites com interesses divergentes, como os setores agrários e os industriais e a ação da oposição, sobre a qual, Salazar acusava de exercer uma ação deformadora face aos feitos do regime para destacar que se tornava imperioso para o regime evitar a liberdade ao nível da apreciação política em cada cidadão. Neste sentido, seria necessário a construção artificial de novos paradigmas com consequências ao nível político, bem como a saliência dos seus efeitos benéficos, destacando que a ação ideológica encetada pela propaganda oficial iria atingir o meio familiar, o ensino, os locais de trabalho, as mais pequenas localidades, a ocupação dos tempos livres, a rotina. Segundo este autor, tratava-se de uma propaganda que privilegiava as atitudes de comedimento e submissão do povo através do entretenimento destituído de coerência mas que visava a edificação no plano moral, da gargalhada, do medo suscitado pelas demonstrações de força da entidade estatal ou pelos destinos estabelecidos pelas entidades divinas.

Por outro lado, António (1978) refere a vigência da Censura no plano cultural nacional como um factor relevante, para se registar, nesta época, uma produção cinematográfica de feição espetacular ou comercial a par de produções estatais de cariz estatal assentes na difusão de uma ideologia. Segundo este autor, esta manifestava-se essencialmente no plano económico, na medida que aponta uma certa permissividade da parte da Censura ao não haver obrigatoriedade de se enviar os argumentos ou as planificações dos filmes, sendo que

o constrangimento de maior relevância era suscitado pela reduzida dimensão do mercado interno e pelo facto de este estar desprovido de canais de exportação. Consequentemente, era patente um reduzido espaço de manobra para a produção de cinema ao nível nacional, ou se recorria ao Estado que tinha o poder da concessão de verbas ou se recorria a produtores independentes que evitavam investir capital em obras sujeitas a uma posterior proibição, da parte da Censura. Perante o exposto, o autor conclui que até finais dos anos sessenta, o panorama cinematográfico permaneceu ligado à produção cinematográfica assente nos estilos acima mencionados. Neste contexto, Cleto (1979) refere que em 1943, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) iria proceder à criação de prémios no meio cinematográfico, acrescentando que no ano seguinte, a protecção dispensada pelo regime a esta atividade iria ter como incumbência a vigilância neste meio. Sendo criada para o efeito, a Comissão de Censura, pelo o organismo que entretanto havia sucedido ao SPN, o Secretariado Nacional de Informação (SNI). A respeito do sucedido, o autor salienta o gravoso constrangimento colocado à liberdade dos cineastas em Portugal derivado da ação da censura.

## **2.2 Os efeitos no cinema nacional**

No âmbito da ação política exercida pelo Estado Novo, Baptista (2008) salienta que ao nível da produção cinematográfica, haver registo de apenas dois filmes que foram financiados de forma direta pelo regime, “A Revolução de Maio” (1937) e o “O Feitiço do Império” (1940) de António Lopes Ribeiro. Relativamente a estas duas produções, o autor refere que a decisão de se produzir estes filmes esteve intimamente ligada à vigência de uma guerra civil no país vizinho, uma vez que, segundo este autor, a arte cinematográfica nunca terá constituído um meio de propaganda por excelência ao serviço do regime político.

Neste contexto, Granja (2001) menciona que ao nível da produção cinematográfica nacional, as comédias constituíam o género de filmes que registavam o melhor desempenho em termos de espelhar as propriedades intrínsecas do público ao nível dos seus sentimentos, hábitos e mentalidades. Consequentemente, eram também os filmes com maior êxito junto do público, sendo este composto essencialmente pela pequena e média burguesia que assim se identificavam claramente com as personagens nos ecrãs a

desempenharem papéis vulgarmente conhecidos para estes estratos sociais, como: o pequeno comerciante, o empregado de comércio, o funcionário público, entre outros. A este respeito, o autor citado salienta a circunstância de estes filmes não possibilitarem a veiculação da realidade observada no plano social e económica, ao procurarem esconder as situações da vida real de teor mais incómodo para os espectadores, como a existência, no plano social, de um operariado industrial, de marginais e indigentes. Neste âmbito, o autor admite que esta estratégia de se restringir a amplitude de visualização da realidade nos ecrãs do cinema ao nível social estaria ligada à prioridade de se atender aos receios da pequena e média burguesia no que concerne a alterações na ordem pública por força da proletarianização ao nível das massas. Enfatizando o facto de a prioridade dos enredos cinéfilos relativamente à inclusão de personagens do mundo da pequena e média burguesia apenas ser interrompida para a inclusão de personagens da aristocracia ou alta burguesia, sem nunca enveredar pelo o destaque de fenómenos sociais ligados à marginalidade ou ao operariado industrial.

No âmbito do sucesso registado pelas comédias, Costa (1978) destaca o sentido de oportunidade demonstrado pelo realizador, António Lopes Ribeiro mediante a decorrência da segunda Guerra Mundial, no sentido de defender um cinema de características comerciais, tendo-se presente a reduzida concorrência estrangeira no país. Neste contexto, menciona o facto de terem sido produzidos três filmes num curto período de tempo: “Pai Tirano” (1941); “O Pátio das Cantigas” (1942); “Aniki Bóbo” (1942). Referindo-se às duas primeiras obras cinematográficas, relativamente ao seu género, como sendo duas comédias com um conteúdo desprovido de complexidade, dotadas de um humor assente na caricatura, sublinhando nestas comédias, o desempenho de atores caracterizados pela singular personalidade e larga imaginação.

### **2.3. A imagem feminina no cinema**

A respeito das comédias dos anos trinta e quarenta, Granja (2001) reitera a conformidade ao nível cinematográfico com o paradigma oficial do regime político em termos do papel da mulher na sociedade, visível na evolução que era possível observar nos papéis e comportamentos femininos. Neste âmbito, é mencionado que embora fosse possível vislumbrar alguma irreverência nas personagens femininas, esta seria inevitavelmente

substituída por comportamentos de índole tradicional e conservador. Neste sentido, é salientado o diálogo estabelecido entre as personagens, “Chico” e “Tatão” no filme “Pai Tirano”, no qual é contraposto a postura conservadora da personagem masculina, insurgindo-se com a exposição do corpo feminino nos espaços públicos, fazendo a apologia do passado, e a atitude modernista da personagem feminina ao defender a atitude de independência das raparigas de então, advogando a rutura com o passado e a necessidade de se acompanhar o tempo presente. Todavia, “Tatão” irá evidenciar uma substancial alteração neste discurso modernista no sentido da conformidade com a moral da pequena-burguesia ao aceitar ser beijada pelo “Chico” apenas na face, ao mesmo tempo que demonstra vontade em casar com esta personagem e aceitar uma vida modesta ao seu lado, enveredando por um destino tradicional ao nível social. Em termos gerais, este autor defende que muito embora, nestes filmes, as personagens femininas surgissem por vezes a trabalhar fora de casa, contudo era inevitável a imagem da mulher entregue a tarefas de índole doméstica, fazendo-se a apologia de que o lugar da mulher seria em casa, no lar.

#### **2.4. A temática do fado e das touradas no meio cinematográfico**

A descrição relativa à produção cinematográfica por esta altura ficaria certamente incompleta sem a menção aos filmes assentes no ambiente que rodeia a canção em Portugal, ao que Cleto (1979) aponta para as seguintes características: ênfase na fatalidade no plano sentimental a par de figuras que se destacam no mundo desportivo, os elementos tradicionais do ambiente fado, como as próprias ruas e as tascas e por outro lado, as touradas. Neste contexto, Pina (1987) lembra que o fado, bem como as touradas constituíram temáticas recorrentes no plano cinematográfico, ao que o próprio António Ferro não seria insensível, ainda que estabelecesse alguns parâmetros, como sucedeu aquando da atribuição do Grande Prémio do SNI ao filme “Fado – História de Uma Cantadeira”. Nesta cerimónia, terá aproveitado para dar este filme como um bom exemplo a seguir, no sentido de se evitar os exageros populares na descrição do ambiente que rodeava a atmosfera do fado em Portugal, pois de acordo com este governante, esta caracterização descia, por vezes, abaixo do socialmente aceitável, designando mesmo de “reles” (Pina, 1987: 106). Costa (1991) a este respeito, recorda na década de quarenta, dois filmes, cuja a temática incidia no ambiente do fado, “Capas Negras” e “Fado – História de Uma Cantadeira”, que terão ultrapassado a fasquia dos cem mil espectadores,

fazendo notar que nas décadas de trinta e quarenta eram tidos como grandes sucessos de bilheteira, aqueles filmes que conseguiam uma audiência a rondar os cem mil espetadores, como por exemplo “A Canção de Lisboa”, “A Aldeia da Roupa Branca”, entre outros. O autor sublinha ainda que este facto seria repetido apenas na década de oitenta, apontando a circunstância de nesta década a população portuguesa comportar cerca de dez milhões de pessoas, enquanto que em 1940 o seu número quedava-se pelos sete milhões. O autor mencionado, acrescenta que o filme, “Fado” terá permanecido vinte e seis semanas em cartaz.

Relativamente a este filme, “Fado, História d’Uma Cantadeira” de Perdigão Queiroga, de 1947, Baptista (2008) refere que esta obra constitui o modelo no âmbito dos filmes cujo o tema focava o ambiente do fado, atribuindo o seu sucesso ao facto de se ter baseado na biografia de Amália Rodrigues, suscitando uma certa realidade no que concerne o conteúdo deste filme. Não obstante, este autor sublinha que uma importante faceta da vida real de Amália Rodrigues foi omitida no filme, a circunstância da fadista apenas enveredar pela carreira internacional depois de se divorciar, em contraposição com o final deste filme, no qual, segundo este autor, adivinha-se um futuro casamento da fadista. Por outro lado, este autor destaca o sentimento presente nas personagens principais assente numa ligação estreita ao bairro a que pertenciam, a Alfama. Em relação à Amália Rodrigues, Costa (1991) defende que a sua entrada no mundo do cinema é devido ao caminho trilhado pelas suas predecessoras, como Graça Maria que participou entre outros filmes, “O Pátio das Cantigas”, Milú, Maria Eugénia, realçando o facto de terem sido figuras públicas, e que por força da popularidade obtida se tenha tornado inevitável a experiência nos meandros cinematográficos.

### **3. O Cinema dos Anos Cinquenta**

#### **3.1. O esgotamento de um modelo de sucesso**

Em termos da evolução evidenciada no panorama cinematográfico, mencione-se desde logo a convergência de opiniões relativamente à fase decadente vigente no meio cinematográfico na década de cinquenta, após as duas décadas antecedentes que haviam primado por um cinema sedutor de grandes massas a par de interpretações notáveis. Por conseguinte, Pina (1987) na sua apreciação a esta década, foca a ausência de inovação

aliada ao insistente recurso a fórmulas que garantissem o sucesso, da mesma forma que alude a um ambiente cinematográfico mais controlado ao nível da vigilância. Por outro lado, destaca o facto de o público ter-se afastado das salas de cinema, principalmente as classes mais jovens, bem como menciona a fraca qualidade no domínio técnico enquanto nota negativa desta década no plano cinematográfico.

Em plena convergência opinativa, Costa (1991) acrescenta a circunstância de a partir de 1954, subsistir a convicção de que o cinema atravessava um período negativo sob o plano artístico. Contudo, este autor estende o seu olhar a outras concepções cinematográficas que nesta época começavam a emergir por força da legislação entretanto introduzida, salientando neste âmbito, a Lei nº 2027 de 1948, mediante a responsabilidade desta na decisão de alguns realizadores enveredarem por obras que espelhassem a nação portuguesa, nos seus costumes e tradições, obedecendo desta forma aos preceitos contidos na referida lei. O autor faz notar que estes realizadores que haviam registado sucesso nas salas de cinema com comédias, agora assistiam as suas produções, bastante onerosas em termos orçamentais, a terem uma resposta negativa ao nível das audiências nos cinemas. Exemplificando este facto, com o filme “O Cerro dos Enforcados” que terá sido bastante dispendioso e que terá permanecido somente duas semanas, em cartaz. Neste sentido, afirma ser vigente a crença assente na ideia de que o cinema intimamente ligado à esfera do poder teria de sucumbir mediante os fortes argumentos evidenciados.

Neste âmbito, Costa (1978) embora partilhe da opinião da baixa qualidade no meio cinematográfico por esta altura, não obstante apontar para a uma adesão do público, ainda significativa. Neste contexto, este autor lembra a entrevista do realizador, Arthur Duarte, ao “Diário de Lisboa” em 1968, na qual terá admitido, a sua dedicação à feitura de obras cinematográficas apostadas no entretenimento e notóriamente acessíveis a todos os estratos sociais, denotando nesta entrevista, uma clara falta de consideração perante o público, ao salientar que este realizador tomava-o como desprovido de inteligência.

### **3.2. As dificuldades na afirmação de vias alternativas**

Tendo-se presente o declínio vigente na produção cinematográfica face à ausência de inovação dentro do modelo que havia registado grande sucesso, as comédias, compreende-se a tentativa nesta área de se encontrar novos estilos. De acordo com Geada (1990), terá

sido o realizador, Manuel Guimarães, o protagonista desta vontade ao tentar introduzir no cinema nacional, o estilo neo-realista vigente no meio literário português. A propósito desta corrente literária, Carlos Reis (1990) lembra os romances de Carlos Oliveira, dos quais destacaria “Uma Abelha na Chuva” de 1953, para salientar o retrato efetuado nestes sobre o meio familiar burguês do mundo rural. Neste retrato emergiam determinados problemas, como choque de gerações, alcoolismo, perturbações psíquicas, frustrações sexuais que afetaram a sociedade portuguesa dos anos trinta e quarenta, contrariando a estabilidade e disciplina social idealizada por Salazar ao nível familiar.

Todavia, esta tentativa não terá sido totalmente bem conseguida, pois embora Baptista (2008) refira a presença de elementos no filme “Saltimbancos” de 1951 de Manuel Guimarães que ligavam esta produção ao cinema neo-realista italiano, dando como exemplos a atenção de indivíduos marginalizados pela sociedade, ou a rodagem em exteriores. No entanto, sublinha também a ausência de mensagem ou denúncia da injustiça social que determina a vida das personagens, sendo o conteúdo deste filme considerado como conformista ao apresentar o elemento de punição relativamente à protagonista feminina, quando esta manifesta a intenção de mudar o seu estilo de vida.

### **3.3. O emergir do movimento cine-clubista**

Não obstante as dificuldades mencionadas anteriormente, Geada (1990) lembra a ação do movimento cineclubista na sua importante ação ao nível de orientação do público no âmbito cinematográfico e na difusão de filmes que por força da censura e insuficiências ao nível da distribuição registavam uma fraca circulação em Portugal, ou eram ignorados no plano nacional.

A este respeito, Cleto (1979) salienta o facto que após a segunda Guerra Mundial tornara-se difícil omitir a perturbação registada no plano social, apontando a circunstância de o meio cultural começar por esta altura a dedicar a sua atenção à atividade cinematográfica em Portugal, para afirmar que o interesse no cinema deixava de se circunscrever ao pequeno reduto de fiéis do estilo de revista (comédia). Neste âmbito, este autor refere que uma das formas mais relevantes ao nível interventivo da esfera cultural nacional, terá sido o movimento cine-clubista que terá desenvolvido a sua atividade após 1948, de tal forma, que este autor lembra que em 1956 havia em Portugal, mais de trinta cine-clubes. É

igualmente mencionado os resultados concretos deste movimento, que de acordo com o autor, terá sido responsável pelo facto de alguns dos seus membros ter enveredado por uma via profissionalizante, como Paulo Rocha, José Fonseca Costa, António Reis, António Pedro Vasconcelos, da mesma forma que assinala a intenção estabelecida em dotar a actividade cinematográfica de uma finalidade de âmbito ideológico, originando que as funções dos cine-clubes possuissem uma vertente instrutiva.

Por outro lado, este autor menciona que o regime político não terá ficado passivo perante esta movimentação, e que ao verificar a impossibilidade de silenciar o movimento cineclubista, irá procurar enquadrá-lo ao nível legislativo, através de um decreto-lei que atribuía ao SNI, o poder em termos de fiscalização e inspecção no que respeitava as actividades nos cine-clubes. Neste contexto, o autor destaca ainda o aparecimento da Radiotelevisão Portuguesa em 1956, para fazer menção ao impacto deste evento nos destinos do cinema nacional, ao sublinhar que a escolha de técnicos do meio cinematográfico iria incidir numa nova geração de profissionais, em detrimento de técnicos associados a épocas mais distantes da produção cinematográfica em Portugal. A este propósito, o autor salienta a saída do país de um técnico desta nova geração para estagiar em Londres sob uma bolsa do Fundo do Cinema, de seu nome, Fernando Lopes, para assinalar a vontade demonstrada por este técnico em querer abranger outros horizontes.

#### **4. O Cinema dos Anos Sessenta**

##### **4.1. O aparecimento de uma nova corrente cinematográfica**

Neste contexto, Geada (1990) lembra a importante ajuda do movimento cineclubista, bem como de certos setores da imprensa, a uma iniciativa dos próprios espectadores na realização do filme “Dom Roberto” de 1962 que marcará o despontar de um novo estilo em termos de produção, claramente distinta da produção em voga pelo cinema oficial. A respeito desta década, é patente uma unanimidade ao nível das várias considerações dos autores citados relativamente ao emergir de uma nova corrente no meio cinematográfico nacional, denominada de “cinema novo” paralelamente à importância do filme “Os Verdes Anos” de 1963, no âmbito desta nova concepção cinematográfica. Em termos de atributos da mesma, Pina (1987) refere a determinação em se estabelecer uma nova forma de comunicar assente na defesa intransigente da liberdade no plano criativo face ao meio



político e ao estabelecido no mundo do espectáculo. No que concerne o dito filme, este autor destaca com nota positiva a combinação bem conseguida da utilização de jovens atores envoltos num enredo marcado pela violência e a morte que acabam por perturbar um quotidiano de fruição tranquila. Por seu lado, Costa (1991) sublinha a possibilidade neste filme em se visualizar Lisboa e Portugal enquanto lugares desprovidos de horizontes, nos quais a agonia é uma presença permanente. Monteiro (2001) enfatiza a circunstância de esta nova corrente ter como principais preocupações, considerações de índole estético em detrimento de assuntos de índole político para destacar a nomeação de figuras do cinema novo, que não eram próximas do círculo político, para cargos de poder na área do cinema.

#### **4.2. A relevância das bolsas de estágio no estrangeiro**

No plano da ação política exercida por esta altura, Costa (1991) lembra a nomeação de César Monteiro em 1958 para o cargo de diretor do SNI e a decisão deste em promover bolsas de estágios no estrangeiro, em Londres e Paris para destacar os seus efeitos, nomeadamente no surgimento do primeiro curso de Cinema no âmbito da Mocidade Portuguesa sob a direcção de um bolseiro, António da Cunha Telles. A este respeito, o autor não deixa de salientar o facto de o “cinema novo” aparecer da confluência de ações empreendidas pelo regime político vigente, mas também de entidades ligadas à oposição, como o movimento cineclubista. Neste contexto, Pina (1987) faz notar que no ambiente cinematográfico nacional, emergia uma nova corrente, desejosa por marcar a diferença relativamente às décadas anteriores, possuindo a este respeito um claro suporte cultural. Neste contexto, o autor refere um certo cansaço na conceção de âmbito estatal no que respeita a área cinematográfica nacional, afirmando mesmo que a entidade estatal deixava de controlar efetivamente esta área .

Neste ponto, Ferreira (2007) refere que o filme “Os Verdes Anos” é um exemplo ilustrativo da rutura suscitada pelo “cinema novo” através da sua abordagem ao meio social dos anos sessenta e a sua maior problemática social, a oposição entre o campo e a cidade. Esta autora refere que é apresentado enquanto elementos inovadores, a impossibilidade de haver mobilidade social e a não resolução do conflito entre a ruralidade e o urbanismo, contrariando desta forma o estilo anterior, as comédias, assente num necessário final feliz. Relativamente ao género cinematográfico referido, a comédia, Pina

(1987) destaca a existência de vários constrangimentos a esta corrente cinematográfica, como a diminuição de assistência, as vicissitudes ligadas à Censura, a ascensão da Televisão, a falta de ideias e financiamento, entre outros factores desta índole. Nesta linha de raciocínio, Ramos (1989) exemplifica o registo sofrível das comédias ao nível técnico, através do filme “Ladrão de quem se fala” de Henrique Campos de 1968, bem como a ausência de planificação aliado ao baixo nível das interpretações, suscitando a crença neste autor de que este filme consubstancia um exemplo cabal do declínio inerente às comédias nesta década.

## **5. A importância da Fundação Calouste Gulbenkian**

### **5.1. A afirmação do cinema novo**

Relativamente à evolução observada no panorama cinematográfico é saliente, nas observações dos autores, as várias distinções atribuídas aos filmes do “cinema novo” no sentido de se sublinhar o reconhecimento oficial a esta nova corrente cinematográfica. Por consequência, Costa (1991) destaca o prémio da Secretaria de Estado da Informação e Turismo (S.E.I.T.) ao filme, “O Cerco”, para além de referir que o mesmo terá obtido o melhor registo comercial no âmbito do cinema novo até esta altura e ter conseguido uma participação em Cannes. No que concerne o dito prémio, o autor defende que era uma prova evidente da mudança de atitude das entidades oficiais ao começarem a atribuir o devido valor a este estilo cinematográfico. Neste contexto, este autor evidencia o facto de na ante-estreia de dois filmes do Centro Português de Cinema em 1972, estarem presentes entidades governamentais e o Presidente da República. A propósito do Centro Português de Cinema, o referido autor menciona que esta instituição deriva da intervenção da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1967, na área do cinema através de uma ajuda financeira consubstanciada numa cooperativa de cineastas do cinema novo, a qual deu origem ao Centro Português de Cinema.

Acerca deste evento, o autor salienta que esta intervenção se deu numa altura em que o cinema novo vivia tempos difíceis, ao se registar a falência das Produções Cunha Telles que havia sido responsável por filmes importantes dentro desta corrente. Neste ponto, Cleto (1979) observa que mediante os atributos da Fundação Calouste Gulbenkian salientados pelos cineastas da nova corrente cinematográfica em termos de poderio

económico e reputação ao nível institucional, apenas esta organização poderia dar um contributo para a emergência de um cinema pautado por critérios de qualidade, na medida que era expectável um retorno insuficiente ao nível financeiro. Por outro lado, refere a continuidade relativamente à afirmação desta corrente mediante a atribuição do prémio da S.E.I.T. em 1971 ao filme, “Uma Abelha na Chuva” ao destacar que este gesto simbolizava o reconhecimento ao nível oficial da qualidade do cinema novo.

Neste contexto, em termos de audiências, salvo excepções como o filme mencionado atrás, Monteiro (2001) refere que esta nova corrente teve uma resposta negativa, aludindo a este respeito, no que concerne as causas para o sucedido, à opinião de Fernando Lopes em 1970, no seu reconhecimento acerca de erros na avaliação feita na altura, relativamente à existência de um público com maturidade na área da produção cinematográfica, oriundo do movimento cineclubista e do meio universitário, que terá pecado por ser excessiva, uma vez que estas expectativas saíram defraudadas, ao nível das audiências observadas.

## **5.2. As temáticas abordadas pela nova corrente**

Ao nível dos filmes produzidos nesta altura, Baptista (2008) enfatiza a circunstância de no filme, “O Cerco”, serem abordados os constrangimentos de ordem social, cultural e sexual inerentes à sociedade de então, para destacar a circunstância de o tema central do filme incidir numa jovem modelo e a constatação desta mediante a existência de uma moldura social que promovia a sua subordinação ao homem e à generalidade da sociedade desta época, caracterizada como essencialmente conservadora. A respeito deste filme, Geada (1990) refere a existência de uma perspetiva realista sobre a cidade de Lisboa, sendo especialmente contundente o seu olhar sobre os negócios pouco claros que se registavam nesta sociedade, em particular na área da publicidade. No âmbito do estilo cinematográfico presente neste filme, Cleto (1979) menciona um outro autor, Roma Torres pelo facto de incluir esta obra naquilo que denomina por “cinema existencialista” (Cleto, 1979: 36). Este autor caracteriza este estilo cinematográfico, entre outros atributos, pela ênfase nos ambientes citadinos modernos, e o destaque a certos fenómenos sociais: a falta de comunicação, a existência de situações aflitivas, entre outros. Neste contexto, Baptista (2008) destaca as inovações suscitadas pelos dois filmes que marcaram o aparecimento desta nova corrente, “O Verdes Anos” (1963) de Paulo Rocha e “Belarmino” (1964) de

Fernando Lopes, na medida que estas terão servido de referência na continuidade deste movimento cinematográfico. Estas inovações, segundo este autor, assentavam sobretudo na solidão evidenciada pelas suas personagens mediante a circunstância de se encontrarem socialmente desajustados, sendo estas características opostas das comédias dos anos trinta e quarenta, nas quais as suas personagens evidenciavam estar integradas ao nível social por laços de solidariedade.

Por outro lado, Baptista (2008) aponta o filme, “Uma Abelha na Chuva” para sublinhar o facto de a temática focar a impossibilidade de um casal ter filhos, defendendo tratar-se de uma crítica social à decadência vigente nas esferas do poder, que emergia desde dentro. Ferreira (2007) a propósito deste filme, lembra que este é conotado como um dos melhores exemplos do cinema novo, ao defender que este filme evidencia um carácter de resistência face ao meio artístico, da mesma forma que visa questionar a hegemonia vivida no meio cinematográfico em termos de identidade. Neste contexto, Pina (1987) faz menção ao filme “O Passado e o Presente” de Manoel de Oliveira, no seu destaque ao carácter artificial da classe burguesa, na medida que os únicos elementos apresentados enquanto verdadeiros, neste filme, são: o desejo carnal, o próprio corpo, a música e o ritmo presentes nesta obra cinematográfica.

A respeito das décadas em causa neste estudo, refira-se a possibilidade de se estabelecer uma divisão cronológica relativamente à produção cinematográfica portuguesa, por força da rutura observada nos anos sessenta na forma conceptual presente na arte cinematográfica. Desta forma, no período antecedente a esta década, o estilo vigente assentava predominantemente na comédia, pois muito embora não tivesse da parte do regime político uma total aprovação, era tolerada por via dos seus conteúdos remeterem para a observância dos valores oficiais de uma forma eficaz. Em termos de influência direta do regime na arte cinematográfica apenas sucedeu por duas vezes, em filmes de propaganda política que pecava pela forma óbvia como se pretendia difundir a ideologia oficial. Por outro lado, os filmes cujo conteúdo incidia sobre a exaltação do passado histórico da nação mereciam um declarado apoio oficial que se iria traduzir em legislação efectiva, mas sem grandes resultados.

No que concerne a rutura referida nos anos sessenta, saliente-se o facto de esta estabelecer a diferença, fundamentalmente na forma como se retratava os problemas sociais, sem preocupações de entretenimento e sem o necessário final feliz tão característico das décadas anteriores. Era abordado as complexas questões inerentes a uma sociedade em desenvolvimento, como a crescente urbanização e consequente descaraterização de um país outrora essencialmente rural. É salientado a este respeito a permissividade do regime perante esta nova corrente, o “cinema novo”, perante o reconhecimento internacional obtido e pela circunstância de esta corrente previlgiar os aspetos essencialmente estéticos .

## **CAPÍTULO III - ANÁLISE AOS FILMES SELECIONADOS**

### **1. Metodologia**

#### **1.1. Recolha de dados**

Tendo presente a duração do período em causa (1933-1974) e a diversidade existente ao nível da produção cinematográfica nacional, tornou-se inevitável a definição de critérios com vista a seleção dos filmes. Neste sentido, os critérios que irão prevalecer na escolha dos filmes irão obedecer a pressupostos de ordem cronológica e à vigência dos principais estilos cinematográficos. A este propósito, Ferreira (2007) salienta a importância da representatividade, bem como das características mais salientes, em cada época, como a popularidade e o sucesso ao nível das bilheteiras ou ainda a sua constituição como momentos marcantes de mudança, de decadência ou de esgotamento de um dado modelo ou de emergência de uma proposta diferente neste âmbito. Consequentemente, os filmes selecionados serão: “Fado, História d’Uma cantadeira” (1947) e “O Cerco” (1969), na medida que são obras representativas de determinado estilo cinematográfico, sendo este relevante na captação dos traços dominantes da imagem da mulher portuguesa no período do Estado Novo.

A escolha do primeiro filme está associado à circunstância de este género de filmes incidir sobre um meio tipicamente português, das tabernas, do fado, ambientes bastante familiares ao cidadão comum, permitindo a identificação do espetador com estes contextos. Por outro lado, o facto de esta obra, como referido anteriormente, ultrapassar a fasquia dos cem mil espectadores, tornou a popularidade desta obra num fenómeno significativo, atendendo que era considerado um filme com sucesso que atingisse os cem mil espectadores (Costa, 1991). No âmbito do enredo desta obra, menciona-se que se desenvolvia num bairro típico lisboeta, Alfama, sendo relevante no retrato mais íntimo relativamente à forma como as gentes da época conviviam nas suas relações de vizinhança. No que concerne o segundo filme, trata-se também de uma obra de grande sucesso comercial, ganhando especial relevância ao estar claramente inserido no estilo cinematográfico vigente nos anos sessenta, o “cinema novo”. Neste contexto, saliente-se o recurso a filmagens nos exteriores dos estúdios, à visualização das zonas urbanas e suburbanas de Lisboa, o destaque atribuído ao estilo moderno da protagonista principal ao nível da sua imagem exterior e

pelo facto de apresentar o lado mais escondido da sociedade, menos apelativo, a solidão, a marginalidade.

Segue-se um pequeno resumo dos filmes citados para melhor compreensão do seu enredo. Neste sentido, o primeiro filme centra a sua atenção nas relações de vizinhança do bairro da Alfama, especialmente na Ana Maria, uma cantora de fado e a sua relação com seu namorado, Júlio. Esta relação amorosa ganha grande relevância ao longo do filme mediante o dilema que se depara a dita cantora: ter de escolher entre uma carreira de maior expressão ao nível nacional e internacional e a continuidade do seu namoro, uma vez que o seu namorado e a generalidade da vizinhanças mostram-se contrários à continuidade da carreira de Ana Maria nos moldes mencionados. A inserção de Luisinha como amiga de grande proximidade da cantora, irá sublinhar a resistência da vizinhança em relações aos intentos da cantora por uma maior projecção ao nível da sua carreira, de forma dramática, ao se verificar a morte desta criança durante uma discussão entre Ana Maria e Júlio acerca do futuro profissional da cantora.

O segundo filme incide o seu enredo sobre o percurso de Marta, uma jovem que vive um casamento destituído de felicidade ao que se segue uma separação com consequências ao nível profissional, ao ser despedida do local onde trabalhava, um balcão de uma companhia de aviação. Segue-se a sua tentativa de se afirmar na grande cidade, Lisboa, sendo prontamente ajudada por Vitor Lopes, no plano financeiro, por força da vasta rede de relações possuída por esta personagem. Neste ponto, torna-se evidente as dificuldades e os constrangimentos que se levantam a esta jovem ao enveredar pela profissão de modelo publicitária. A morte violenta de Vitor Lopes irá sublinhar este penoso percurso de Marta, mediante a constatação do apertado cerco social à sua condição feminina.

## **1.2. Análise de dados**

A análise aos filmes em questão vai realizar-se com recurso à metodologia assente na Análise de Conteúdo que de acordo com Bardin (1977) compreende o uso de um grupo de técnicas com o intuito de se alcançar dados indicativos que possibilitem a obtenção de informação pertinente no que concerne as condições presentes no momento da produção das mensagens ou no momento da receção destas. A utilização destas técnicas será feita através de um processo sistematizado ao nível das etapas a percorrer, e de objetivos a

atingir na descrição do conteúdo situado ao nível das mensagens. Este recurso de investigação assenta assim numa descrição que promova a objetividade, a sistematização e a quantificação no plano do conteúdo para facultar consequentemente uma posterior interpretação da comunicação em causa. Por seu lado Quivy e Campenhoudt (1995) referem que os métodos de Análise de Conteúdo assentam no recurso a processos de índole técnico dotados de uma certa precisão, na medida que tratam-se de “métodos construídos e estáveis” (Quivy e Campenhoudt, 1995: 226).

O recurso à Análise de Conteúdo deve-se às características postas em evidência, nomeadamente a objetividade, sistematização e quantificação, e ainda as vantagens salientadas por Quivy e Campenhoudt (1995) ao referirem que este método constitui um obstáculo à emergência de interpretações de índole espontâneo e provenientes do fórum pessoal do investigador. Por outro lado, estes autores ao salientarem que o método de Análise de Conteúdo é adequado quando se pretende empreender a análise no campo dos ideais ou valores, ou ainda no âmbito das representações e aspirações, mas também no momento em que estes campos evidenciam alguma mudança, torna este método bastante relevante para a temática em questão neste trabalho. Esta relevância prende-se com o facto de se estar a analisar a forma como um determinado regime político, detentor de uma ideologia concreta, influenciava a imagem da mulher no plano social, sendo premente a análise aos ideais, valores, representações e mesmo aspirações patentes no plano social durante o Estado Novo inerentes a essa imagem. Em termos de variantes no âmbito da Análise de Conteúdo, irá ser seleccionado a Análise Temática, pois, de acordo com Quivy e Campenhoudt (1995), esta visa expôr as representações de índole social ou as percepções dos locutores com base no destaque de determinados elementos presentes no discurso em estudo. Dentro da Análise Temática, os autores citados apontam para a existência da Análise Categorical, a par da Análise de Avaliação, acrescentando que a primeira se baseia no cálculo e na comparação em termos da frequência de certas características, a partir de uma organização prévia assente em grupos e categorias com relevância no âmbito da temática em causa. No plano do procedimento a seguir, os autores advertem que é principalmente quantitativa. Neste sentido, será utilizada a Análise Categorical para este trabalho, mediante as características postas em evidência.



### **1.3. A codificação de Anne-Marie Smith (1999)**

Em termos de metodologia a utilizar, mencione-se que a escolha recaiu sobre a codificação analítica da autora, Anne-Marie Smith, uma vez conter os atributos descritos anteriormente. Esta codificação data de 1999 e surgiu no contexto de um estudo académico na Universidade Estatal de Cleveland (Ohio), não chegando a ser publicada. Esta codificação tinha como objectivo de investigação a análise à imagem das mulheres nos filmes contemporâneos e da época áurea de Hollywood nos E.U.A. Relativamente à sua grelha de observação, segundo a sua autora, Anne-Marie Smith (1999), destina-se à análise de filmes em que menos de metade do seu conteúdo incida sobre uma ou mais personagens principais do sexo feminino, devendo este ser narrado sob a perspetiva feminina e contemplar um enfoque cinematográfico dirigido à vida quotidiana da personagem feminina, na qual os assuntos de índole social, emocional e psicológica, os problemas e desafios sejam suscetíveis de afetar a personagem feminina assim como os que partilham a sua vida.

Esta grelha de observação, em comparação com outras consultadas, ao incidir num método de análise vocacionada para uma descrição exaustiva dos filmes e principalmente das suas personagens (principais e secundárias) é algo de inovador, na medida em que permite um retrato das personagens a vários níveis, ao nível pessoal, psicológico, social, profissional e nas relações com outras personagens. Sobre este ponto, note-se que as demais grelhas de observação consultadas incidiam sobre situações específicas na televisão (violação, sexo; indícios de agressividade; características presentes nos anúncios da Publicidade; elementos estruturais dos programas televisivos e programas com teor religioso). Tendo presente os objetivos de investigação, será possível concluir que estes limitam necessariamente o ângulo de análise a situações específicas, ao passo que na grelha de observação de Smith (1999) ao incidir sobretudo nas personagens, possibilita uma maior amplitude do ângulo de análise, ao contemplar várias facetas das personagens em causa. Estas facetas de fórum social, psicológico e profissional são essenciais para a determinação sobre qual o tipo de ideologia e sistema de valores veiculados pela imagem feminina presente nos filmes em estudo.

A grelha de análise de Anne-Marie Smith (1999) contempla duas dimensões essenciais na análise a efetuar, sendo elas, a dimensão de análise aos filmes e a dimensão de análise às personagens. Dentro da primeira dimensão citada, haverá as seguintes categorias destinadas à identificação dos filmes. Neste sentido, devem-se especificar o seu nome, o número de identificação do filme (a ser designado pelo investigador, devendo este número ser composto por três dígitos, sendo que o primeiro deve indicar a década do filme em questão). Todavia, neste trabalho, atendendo a que esta análise incide apenas sobre dois filmes, não se justifica este último indicador. Segue-se a menção do ano de lançamento e muito importante, o género de filme, ao que autora entende ser “a divisão dos filmes em grupos que possuam conteúdos semelhantes e/ou temas” (Smith, 1999). Consequentemente, são codificados, em números pré-designados pela autora, os vários géneros cinematográficos existentes, desde a comédia até à guerra. Serão também verificados os elementos presentes da Produção, Argumentação, Realização, Edição em termos quantitativos e a sua identificação, devendo-se agrupar de acordo com o sexo. Posteriormente, a autora propõe sempre que possível a enumeração dos filmes mais vistos, contudo uma vez que este trabalho abrange uma época algo distante (Estado Novo), recorreréi à informação prestada pelos autores especializados na crítica do cinema português para identificação dos filmes com maior sucesso. É verificado também o número de meses abrangido pelo conteúdo do filme. Por outro lado, o período de tempo relativo ao filme será igualmente atendido, por exemplo “1930s, 1950s, 1980s” (Smith, 1999). Neste contexto, deverá ser assinalada a existência de “flashback” e sua duração (em ano/década). Na eventualidade de não ser possível determinar, será utilizada a designação “9999” (Smith, 1999).

No âmbito da dimensão de análise aos filmes, mencione-se a categoria referente aos conteúdos temáticos, particularmente relevantes na temática em questão: “sacrifício”, “aflicção”, “escolha”, e “competição”, estando estes conteúdos numerados pela a autora, devendo ser assinalados pelo investigador mediante a identificação destes na observação aos filmes. No que concerne o tema “sacrifício”, serão de analisar as situações, nas quais a mulher sacrifica-se perante os filhos, sacrifica os seus filhos em prol do bem estar destes, sacrifica o seu casamento pelo o seu amor, sacrifica o seu amor pelo o seu casamento ou pelo o seu bem estar, sacrifica a sua carreira pelo o seu amor, sacrifica o seu amor pela sua carreira. Em relação ao tema “aflicção”, serão consideradas as situações, nas quais,

segundo a autora: “a heroína é atingida por uma qualquer aflicção sobre a qual mantém um segredo e eventualmente morre sem cicatrizar ... ou é curada” (Smith, 1999). O tema “escolha” é aplicável a situações em que a heroína é confrontada pelo interesse de dois pretendentes, sendo que felicidade de ambos depende da sua decisão relativa à escolha a proceder. Por outro lado, o tema “competição” configura uma situação na qual a heroína defronta e luta com a mulher cujo o marido (amante, amado) é alvo do seu amor. A autora aponta ainda a opção da não aplicabilidade das situações mencionadas.

Na categoria seguinte, temos a discriminação do sexo das personagens principais, ao que a autora considera como a personagem cujo o enredo se centra à sua volta e cuja a presença é essencial para a história, através de números designados pela autora representativos de cada sexo. Sendo aplicado igual procedimento para as personagens secundárias, consideradas pela autora enquanto detentoras de uma relação significativa e um impacto activo num qualquer aspeto da personagem principal. Este relacionamento e impacto ativo é importante para a história e é observável através das ações e comportamentos das personagens secundárias. Acrescente-se que uma personagem de importância menor é tida como não tendo nenhum impacto ativo na história.

Na dimensão de análise às personagens dos filmes selecionados, segue-se a análise codificada das personagens através de uma série de itens a serem preenchidos pela observação de cada personagem principal e secundária, sejam elementos masculinos ou femininos. Como anteriormente, é identificado o nome do filme, o número de identificação do filme e o nome da personagem ou no seu desconhecimento, uma breve descrição desta e ainda o número identificativo da personagem. Através de uma codificação numérica definida pela autora, é especificado se se trata de uma personagem principal ou secundária, seguindo-se a identificação do sexo relativo à personagem em causa nos mesmos moldes. Uma listagem extensa de variados itens relativos às personagens é o passo seguinte, na qual são previstos vários itens codificados em números, definidos também pela autora, que abrangem critérios como Etnia, Idade, Ocupação, a Situação aparente ao nível Sócio-Económico, o Estatuto Marital no início e final do filme, Nível de Ensino adquirido, o Relacionamento entre as Personagens (ex: mãe), o Comportamento Social de acordo com o Género (ex: trabalho doméstico).

### **1.3.1. A avaliação**

De seguida, a autora coloca em evidência a categoria denominada Traços Identificativos de Género que comporta uma escala graduativa definida pela autora entre os valores “(00-10)” (Smith, 1999), sendo estes parâmetros indicativos dos extremos em cada item, neste sentido é esperado que o investigador escolha aquele número que melhor espelhe a intensidade do atributo em causa. Por exemplo, uma personagem particularmente auto-confiante, terá provavelmente a cotação de 09 no item Confiança pessoal, ou caso mostre-se claramente destituída desta característica terá a cotação de 00. Por outro lado, caso esta personagem demonstre um nível de confiança pessoal médio, normal, então provavelmente receberá a cotação de 05. A autora prevê ainda as situações, nas quais se regista a ausência de fundamento para atribuição de cotação, para as quais o investigador deve usar o número 88, significando que “Não Foi Observado” (Smith, 1999).

Os Traços Identificativos de Género, de acordo com a autora, compreendem os seguintes indicadores: Independente, Emocional, Amável/Bruto, Competitivo, Altruísta, Perseverante, Confiança Pessoal, Aptência Profissional, Aptência Doméstica. Neste âmbito, saliente-se que à exceção dos dois últimos itens, a autora faz a distinção entre os indicadores tidos como masculinos e aqueles tidos como femininos. Contudo na aplicação desta grelha de análise não irá ter atenção a esta distinção, visto ser verificado a pertinência da utilização global dos indicadores aqui presentes, mediante a temática em causa, no sentido de se salientar as várias facetas inerentes às personagens em causa, na área privada e na área pública. A este respeito, mencione-se a alteração efetuada à codificação da autoria de Smith (1999) sob forma de uma subdivisão entre os atributos considerados demonstrativos de um pendor doméstico, sendo estes: Emotivo/a, Aptência Doméstica, Altruísta, Amável/Bruto daqueles que são tidos como elucidativos de um pendor profissional, como: Aptência Profissional, Competitivo/a, Confiança Pessoal, Perseverança e Independência. Esta subdivisão visa essencialmente enfatizar qual o pendor predominante para se descortinar a influência da ideologia oficial na produção cinematográfica nacional.

A categoria Traços da Personalidade abarca estes indicadores: Sociável, Energético, Ativo/a, Assertivo/a, Avidéz pelas sensações, Ansioso/a, Depressivo/a, Sentimento de Culpa, Baixo grau de estima pessoal, Nível de Expectativa, Agressividade, Falta de Sensibilidade, Impulsividade, Egocentrismo, Impessoalidade. Esta categoria irá também sofrer uma alteração semelhante, no sentido de se salientar os atributos considerados positivos, como Sociável, Energético, Ativo, Assertivo; daqueles tidos como negativos, como Avidéz pelas sensações, Ansioso/a, Depressivo/a, Sentimento de Culpa, Baixo grau de estima pessoal, Nível de expectativa, Agressividade, Falta de sensibilidade, Impulsividade, Egocentrismo, Impessoalidade. Neste âmbito, refira-se que a autora engloba estes indicadores em três grupos distintos: traços extrovertidos-introvertidos; traços neuróticos; traços psicóticos, sendo que esta subdivisão irá agregar nos itens tidos de positivos – a totalidade do primeiro grupo, com exceção do item “Avidéz pelas sensações”, uma vez que esta contempla o uso de substâncias susceptíveis de estimular artificialmente mudanças de humor, e por tal será considerada um item negativo. A restante subdivisão que compreende os itens negativos assenta na globalidade dos traços neuróticos e psicóticos. Esta distinção serve o propósito de se atender à forma como os filmes percecionavam a sociedade, se era uma visão abrangente ao nível social de forma descomprometida ou se pelo contrário era enfatizado determinado segmento social de uma forma estereotipada não coincidente com a realidade social. Esta distinção torna-se importante dada a evolução da sociedade portuguesa ao longo deste regime político que atravessou várias décadas e a devida captação, ao nível cinematográfico, desta mesma evolução.

Após as referidas categorias, a autora propõe a inserção da categoria de “Imagem Corporal”, referindo a existência de imagens masculinas e femininas para posterior avaliação numa escala estimada entre 1-9. Contudo, uma vez que este recurso não foi encontrado, esta categoria irá ser avaliada segundo a forma como as personagens aparecem vestidas e os estilos de moda presentes.

Seguidamente, a autora coloca três categorias com o propósito de analisar situações específicas a vários níveis, sendo destituídas do sistema de avaliação mencionado atrás. A primeira referida é relativa à “maior mudança ao nível do relacionamento da personagem com as demais”. Nesta categoria deverá ser identificado o evento citado através de uma

série de opções numeradas avançadas pela autora. A este propósito, a autora sublinha que o comportamento da personagem em foco deverá ter um impacto positivo ou negativo nas outras personagens.

A “Atividade Sexual” é a categoria seguinte, sendo definida através de atos explícitos a este nível ou troca de afetos físicos a um nível íntimo, ao que a autora salienta que estas situações podem ser observadas ou implícitas. Esta categoria também tem uma série de opções numeradas colocadas pela autora para identificação deste tipo de evento. Na sequência desta categoria e diretamente associada à mesma, a autora avança com duas categorias ligadas a “consequências da atividade sexual”, comportando igualmente uma série de opções numeradas de prováveis situações a este nível, a serem aplicadas, em primeiro lugar, na eventualidade de haverem consequências na própria personagem e, em segundo lugar, no caso de se registarem consequências indiretas em outras personagens.

Por último, a autora destaca a categoria “Eventos da Vida”, na qual é requerido ao investigador a identificação de eventos negativos neste âmbito, como por exemplo “a morte”, através de um série de opções numeradas a este respeito.

No seguimento ao exposto, será colocado nas páginas seguintes três tabelas para facilitar a compreensão da sequência lógica do método de análise em causa, com as alterações referidas anteriormente.

Tabela 1 - Grelha de Análise de Anne-Marie Smith (1999)

Dimensões: Análise aos Filmes	
Categorias	Indicadores
Identificação dos Filmes	<b>a)</b> Nome do filme/ <b>b)</b> atribuição do número codificado (composto por três dígitos, sendo que o primeiro indica a década do filme, ex: 4 (década de 40)/ <b>c)</b> ano de lançamento do filme; <b>d)</b> Género do filme - segundo Smith (1999) (é uma divisão no âmbito cinematográfico baseada na semelhança dos seus conteúdos e/ou temas)/ <b>e)</b> Discriminação do género da equipa realizadora
Tabela dos filmes mais vistos	<b>a)</b> Enumeração dos 5 filmes mais vistos entre 1939-1949 (dados oficiais)/ <b>b)</b> Enumeração dos 50 filmes mais vistos entre 1991-1998 e os 50 filmes alugados mais vistos de 1990.
Duração do filme	<b>a)</b> unidade de tempo estimado: em meses (usar 999, no caso não ser possível determinar-se)
Época retratada no filme	<b>a)</b> Ano/década em causa; assinalação de flashback (usar 9999, na impossibilidade de se determinar)
Identificação dos Temes de Enredo	<b>a)</b> Sacrifício: “A mulher deve sacrificar: a) ela própria para seu filhos; b) os seus filhos pelo o bem estar destes; c) o casamento pelo o seu amor; d) o seu amor pelo casamento ou em prol do seu em estar; e) a sua carreira pelo o seu amor; f) o seu amor pela sua carreira.” (Smith, 1999). <b>b)</b> Aflição: “A heroína é atingida por uma aflição que ela mantém secreta e eventualmente ou morre sem sacrificar ... ou é curada.” (Smith, 1999). <b>c)</b> Escolha: “A heroína é perseguida por, pelo menos, dois pretendentes que esperam, com grande ansiedade, a sua decisão e sobre a qual o seu futuro está pendente.” (Smith, 1999). <b>d)</b> Competição: “A heroína encontra e luta com a mulher, cujo o marido (amante), ela ama.” (Smith, 1999). (utilizar 8 – caso não seja aplicável nenhum indicador).
Enumeração por género das personagens principais e secundárias	<b>a)</b> Personagem principal: é tido como aquele cujo o enredo centra a sua atenção e cuja a presença é essencial para a história. <b>b)</b> Personagem secundária: é tida como aquela que tem uma relação significativa e um impacto ativo em algum aspecto da vida da personagem principal. Este relacionamento e o impacto ativo é importante para a história e é observável através das ações e comportamentos das personagens secundárias. <b>c)</b> Personagens de menor importância: serão aquelas que não têm impacto activo na história.

Fonte: Baseado na Grelha de Observação de Anne-Marie Smith (1999)

Tabela 2 - Grelha de Análise de Anne-Marie Smith (1999)

Dimensões: Análise das Personagens	
Categorias	Indicadores
Identificação do Filme	<b>a)</b> Nome do filme/ <b>b)</b> Número atribuído (a ser composto por três dígitos, devendo o primeiro ser indicativo da década em causa/ <b>c)</b> Nome da personagem/ <b>d)</b> Número atribuído à personagem.
Atributos da personagem	<b>a)</b> identificação da personagem (se é principal ou secundária); <b>b)</b> o género; <b>c)</b> etnia; <b>d)</b> idade; <b>e)</b> Ocupação profissional; <b>f)</b> Estatuto Sócio Económico; <b>g)</b> Estatuto marital no início do filme; <b>h)</b> Estatuto marital no final do filme; <b>i)</b> Grau de Ensino; <b>j)</b> Relacionamentos entre as personagens (ex: amigo); <b>l)</b> Comportamentos sociais (ex: fazer compras).
Traços Identificativos de Género (esta categoria contém uma escala de <b>00-10</b> correspondentes aos extremos de cada indicador em termos da sua intensidade. Por exemplo, se for considerado que determinada personagem não possui qualquer capacidade artística, será de atribuir <b>00</b> , se pelo contrário demonstrar ser muita boa a este nível, será de atribuir <b>09</b> . No caso de a personagem ter uma prestação média a este nível, será de atribuir <b>05</b> . A cotação <b>88</b> será de atribuir em casos que não seja observável o indicador em causa).	<b>a)</b> Independente (não dependente, não sujeito ao controle dos outros. Auto suficiente para prossecução das suas necessidades, sejam estas emocionais, físicas, financeiras. Autónomo, auto-confiante). <b>b)</b> Emocional (personagem dominada ou propensa à emoção, sendo esta definida como a componente emocional da consciência. Uma personagem que abertamente demonstra sentimentos, como tristeza, raiva ou medo. Expressiva nas emoções). <b>c)</b> Amável/Bruto (neste indicador, o 00 corresponde à intensidade máxima de ser “Bruto”, sendo considerada uma personagem com aptidão pela violência, força física, crueldade. O valor 10 corresponde à intensidade máxima do indicador “Amável”, sendo considerado uma personagem livre de crueldade, violência, Passiva). <b>d)</b> Competitiva (personagem caracterizada ou baseada na competição, sendo definido como ato de competir, rivalidade. Um desafio entre dois rivais). <b>e)</b> Altruista (personagem disposta a ajudar os outros e preocupada com os demais. Amigável). <b>f)</b> Perseverante (ação ou condição de perseverança, sendo considerado como a persistência num acto ou empreendimento apesar de se registar influências contrárias, opção ou desencorajamento). <b>g)</b> Auto-confiante (Confiança em si próprio e nos seus poderes e capacidades). <b>h)</b> Aptência profissional (personagem que age no sentido de assegurar uma posição profissional ou detém efetivamente uma posição profissional. O facto de ter uma carreira é importante para ele ou ela). <b>i)</b> Aptência Doméstica (personagem que valoriza a vida doméstica e familiar. Constituinte um aspeto importante na sua vida).

Fonte: Baseado na Grelha de Observação de Anne-Marie Smith (1999)

**Tabela 2 - Grelha de Análise de Anne-Marie Smith (1999) (continuação)**

<b>Categorias</b>	<b>Indicadores</b>
Traços de Personalidade (esta categoria contempla igualmente uma escala de 00 a 10, funcionando da mesma forma que a categoria anterior)	<p><b>1- Traços de Extroversão – Introversão:</b> <b>a)</b> Sociável (personagem inclinada pela natureza para o companheirismo com os demais da mesma espécie. Aprecia estar rodeado de outras pessoas).  <b>b)</b> Energético (expedito e energético).  <b>c)</b> Ativo/a (a expressão de ação consiste numa distinta forma comparativamente ao mero estado de existência. Gosta de participar e tem interesse sobre aquilo que a rodeia).  <b>d)</b> Assertivo/a (caracterizada por uma assertividade confiante. Personagem que luta pela sua pessoa e seus direitos).  <b>e)</b> Avidéz pelas sensações (procura de um estado de um interesse ou sensação excitante. Engloba actividades hedonísticas, consumo de alcool, e uso de drogas ilícitas).  <b>2- Traços Neuróticos:</b> <b>a)</b> Ansioso/a (caraterizada por um estado mental de extremo desconforto, na maior parte das vezes, sobre uma eventual doença, preocupação ou interesse angustiante. Estado nervoso).  <b>b)</b> Depressivo/a (triste; estado de espírito fraco).  <b>c)</b> Sentimento de culpa (estado mental caraterístico de uma pessoa que cometeu uma ofensa, estando consciente do facto ou seja fruto da sua imaginação)  <b>d)</b> Baixo grau de estima pessoal (baixo nível de confiança e satisfação na própria pessoa).  <b>e)</b> Nível de expetativa (personagem marcada por um contexto de suspense ou pressão).  <b>3- Traços Psicóticos:</b> <b>a)</b> Agressividade (tendência para a agressão, sendo esta definida como uma ação de força (como um ataque não provocado) com a intenção de dominar e controlar. Comportamento hostil, destrutivo ou injurioso ou uma atitude que é causada por um sentimento de frustração. A agressão pode ser verbal ou física).  <b>b)</b> Falta de sensibilidade (personagem marcada por uma ausência de simpatia, interesse ou sensibilidade).  <b>c)</b> Egocentrismo (preocupado com o indivíduo ao invés da sociedade. Egoísta).  <b>d)</b> Impessoalidade (Não evidenciar qualquer personalidade humana ou emoções. Um relacionamento com os demais desprovido de emoções).  <b>e)</b> Impulsividade (propensão a agir sob impulso, agir momentaneamente, espontâneo).</p>
Imagem corporal	<b>a)</b> Nesta categoria, a autora faz menção ao recurso a figuras femininas e masculinas, para a devida assinalação da silhueta que melhor define a personagem em causa. A autora adverte para a existência de várias opções numeradas com as várias figuras para a uma posterior selecção .
Principal mudança no relacionamento com os demais	<b>a)</b> A noção de principal mudança é definida como aquele relacionamento ou relacionamentos da personagem que tenha tido impacto de forma positiva ou negativa..
Ocorrência de atividade sexual e consequências	<p><b>a)</b> (a noção de atividade sexual é definida como relação sexual ou ato sexual dotado de intimidade física. Esta atividade pode ser observada ou implícita).  <b>b)</b> (consequências: serão todas aquelas advindas diretamente da acividade sexual da personagem na sua pessoa ou aquelas que se manifestam indiretamente em outras personagens).</p>
Eventos da Vida	<b>a)</b> (serão considerados os eventos negativos experimentados pela personagem em causa, como por exemplo: a morte).

Fonte: Baseado na Grelha de Observação de Anne-Marie Smith (1999)

**Tabela 3 - Adaptação da Grelha de Análise**

<b>Categorias</b>	<b>Indicadores</b>
Identificação dos Filmes	<b>b)</b> a atribuição do número codificado não se justifica neste trabalho, uma vez que a análise incide apenas sobre dois filmes.
Tabela dos filmes mais vistos	<b>a) e b)</b> Nesta categoria irá recorrer-se à informação disponibilizada pelos os autores especializados em cinema português.
Traços Identificativos de Género	Nesta categoria irá ser feita uma subdivisão importante, assente na formação de dois grupos distintos de indicadores: aqueles tidos como liustrativos de uma aptência doméstica (Emotivo, Aptência doméstica, Altruísta, Amável/Bruto) e os que são tidos como elucidativos de um pendor profissional (Aptência Profissional, Competitivo, Confiança Pessoal, Perserverança e Independência). Esta subdivisão visa enfatizar qual o pendor predominante no sentido de se descortinar a influência da ideologia oficial na produção cinematográfica nacional.
Traços de Personalidade	Esta categoria irá também sofrer uma alteração semelhante, no sentido de se salientar os atributos considerados positivos (Sociável, Energético, Ativo, Assertivo) daqueles tidos como negativos (Avidéz pelas sensações, Ansioso, Depressivo, Sentimento de culpa, Baixo grau de estima pessoal, Nível de expectativa, Agressividade, Falta de sensibilidade, Impulsividade, Egocentrismo, Impessoalidade). Esta distinção visa aferir como os filmes percecionavam a sociedade, se era uma visão abrangente ao nível social de forma descomprometida ou se pelo contrário era enfatizado determinado segmento social de uma forma estereotipada, não coincidente com a realidade social.
Imagem Corporal	nesta categoria foi verificado a ausência das figuras masculinas e femininas sobre as quais a autora faz menção para além de uma escala de 1-9. Por consequência neste categoria, o indicador a ser usado será a forma de vestir das várias personagens em estudo neste trabalho.

Fonte: Baseado na Grelha de Observação de Anne-Marie Smith (1999)



## 2. Análise dos filmes

Relativamente aos critérios que ditaram a escolha dos filmes, “Fado – História de uma Cantadeira” (1947) e “O Cerco” (1969), estão ligados ao facto de estes filmes pertencerem a um determinado estilo cinematográfico vigente e a relevância deste na captação dos traços dominantes da imagem da mulher portuguesa no período do Estado Novo. No plano do género relativo ao seu conteúdo, o filme “Fado” insere-se na opção designada de “Musical”, conhecendo o seu lançamento em 1948. Em relação à equipa realizadora, refira-se que o realizador, bem como o argumentista são do sexo masculino, ao passo que no plano da produção e edição aparecem ligados a uma equipa (Lisboa-Filme), não sendo possível aferir o género dos seus membros. Por outro lado, o facto de este filme incidir na biografia de uma figura pública desta época, Amália Rodrigues assegurou a popularidade deste como um fenómeno significativo (Baptista, 2008). Neste contexto, mencione-se que este filme conseguiu ultrapassar a fasquia dos cem mil espectadores e permanecer mais de seis meses em cartaz (Costa, 1991). Este facto catapultou este filme necessariamente numa obra cinematográfica com bastante visibilidade para a época, sendo um dado importante em termos de veiculação e popularização da imagem da mulher. Acrescente-se um outro dado importante, o facto de ser um filme publicamente acarinhado por elementos directamente associados ao regime político, (neste caso, António Ferro) (Pina, 1987), indiciando a conformidade deste com a ideologia dominante no Estado Novo.

Por outro lado, mencione-se a relevância de ser um filme cuja protagonista principal é uma mulher, Amália Rodrigues que vive um dilema extremamente pertinente na temática em foco neste trabalho, assente na escolha que terá de efetuar entre uma carreira de maior exposição ao nível nacional e internacional de fadista e a continuação da relação de amor com seu namorado. Este tema, segundo Smith (1999) recorrendo a um outro autor, Haskell, configura uma situação que este autor apelida de sacrifício, na medida em que a fadista terá de sacrificar a sua carreira em prol do seu amor.

Em termos de contextualização temporal, refira-se que na categoria “duração em meses do enredo” aparece destituído de informação consistente a este respeito, ficando a certeza de não haver grande dilatamento temporal, visível na circunstância de as personagens não evidenciarem qualquer amadurecimento por força da idade.

No que respeita a época retratada neste filme, mencione-se que se trata da década de quarenta, embora no filme não haja menção a eventos de destaque desta época, contudo esta obra insere-se perfeitamente no estilo de filmes baseados na vida dos bairros urbanos lisboetas, muito em voga nesta década. Neste contexto, recorde-se o ambiente político de então, no qual a oposição ao regime se mostrava particularmente agitada com a vitória aliada na Segunda Guerra Mundial, registando-se por um lado, um significativo surto de militantes e simpatizantes no PCP e por outro, uma estratégia da oposição assente na via armada que, ao não se concretizar, terá permitido uma resposta firme e célere do regime, ao nível da prevenção e aplicação de sanções (Ramos, 2009). A este respeito, note-se a ênfase neste filme acerca do ambiente típico dos bairros lisboetas sem haver qualquer alusão a estes importantes eventos provenientes da esfera política, desde o início até ao final do filme.

Segue-se a análise do segundo filme, “O Cerco” com base no referido formulário de análise dos filmes. A propósito deste filme, como referido anteriormente, trata-se igualmente de uma obra com grande sucesso comercial, sendo até à data, o maior, dentro do estilo cinematográfico que vingou na década de sessenta, o cinema novo (Costa, 1991).

No que concerne o seu conteúdo temático, este insere-se na opção “Drama”, sendo o seu ano de lançamento, 1970. Em termos de género da equipa realizadora, mencione-se que o Produtor, Realizador e Argumentista são todos do sexo masculino, a Edição aparece sob responsabilidade de uma equipa (Cinenovo Filmes) impossibilitando a identificação do género dos seus elementos.

Em termos de definição da duração em meses do enredo do filme, não é possível extrair qualquer conclusão definitiva, a não ser o facto de não se registar qualquer sinal de envelhecimento nas personagens em causa, deduzindo-se não haver uma notória dilatação ao nível temporal.

No que se refere a época em foco nesta obra, mencione-se que se trata da década de sessenta. A expressão desta data é-nos facultada pela visualização das grandes artérias suburbanas em redor da cidade de Lisboa que surgiram precisamente por esta altura. É igualmente um filme cuja protagonista principal é uma mulher, embora retrate uma época bastante distinta da do primeiro filme, sendo esta caracterizada por uma certa liberalização

dos costumes e hábitos sociais. Este novo contexto reflete-se na forma como a atriz principal se apresenta, num estilo vincadamente moderno, vestindo minissaia, aparecendo com o peito descoberto e exercendo a profissão de modelo publicitário. Contudo, a relevância deste filme não se esgota na apresentação destes novos hábitos presentes na sociedade portuguesa, na medida que apresenta igualmente um outro lado da sociedade, menos apelativo, como a solidão ou a marginalidade.

A comparação entre estes dois filmes, cujo o enredo se desenvolve na mesma cidade, Lisboa, mas em épocas diferentes, permite salientar a caracterização de meios sociais bastante díspares entre si. Contrastando-se assim um filme dos anos quarenta perfeitamente identificado com os valores do regime político vigente, no qual predomina uma clara ênfase dos valores tradicionalistas que influenciam a condição das mulheres, visível no dilema experimentado pela protagonista principal, ao ter de escolher entre uma carreira artística de maior exposição ao nível nacional e internacional na área do fado e o seu amor pelo o namorado, acabando por prevalecer a solução tradicional de um horizonte modesto assente na tranquilidade do modo de vida de uma bairro local.

Num outro extremo, temos um filme produzido durante a governação de Marcelo Caetano, caracterizada por uma certa liberalização social, sendo que na atividade cinematográfica terá sido mais evidente, ao ser tolerada uma corrente que valorizava os valores estéticos em detrimento de mensagens de índole político (Monteiro, 2001). Relativamente ao contexto político, recorro o contributo de Ramos (2009) na ênfase atribuída ao caráter assumido pelo regime salazarista nos anos sessenta, como mais hermético e de espírito vincadamente nacionalista, na medida em que, entretanto, irrompia a guerra em África. Observando-se também, segundo este autor, a emergência de uma cultura popular que era transversal, ao nível das classes e das regiões, por força da ação da televisão, da rádio, do ensino primário e do serviço militar.

No plano cinematográfico nacional, lembre-se o contributo de Ferreira (2007), no destaque ao surgimento de um novo estilo cinematográfico nos anos sessenta, no qual os seus filmes mais representativos iriam marcar o panorama nacional por força da sua inovação. Esta inovação seria visível em filmes como “Verdes Anos” ao nível temático, através de um declarado envolvimento com a realidade, bem como numa resistência social e política,

verificada no destaque acerca das diferenças de classes e do conflito entre a esfera rural e a esfera do mundo moderno. A este respeito, é mencionado o surgimento de obras cinematográficas, como por exemplo “Uma Abelha na Chuva”, cujo o conteúdo revelava-se firme no propósito de apontar a possibilidade de a resistência artística colocar termo à repressão ou suscitar o não alinhamento com o regime do Estado Novo.

### **3. Análise das personagens**

#### **3.1. As personagens principais**

A este respeito, deve-se ressaltar um dado deveras importante, a circunstância de ambas as personagens serem do sexo feminino, o que se reveste de um interesse acrescido pela possibilidade de comparação das diferentes culturas e perspectivas inerentes ao papel da mulher na sociedade veiculado nos ditos filmes.

Por um lado, temos “Ana Maria” no filme “Fado” que representa o papel de uma fadista que vive um dilema importante no que concerne a evolução da sua carreira profissional. Por outro lado, temos “Marta” no filme “O Cerco”, uma jovem recém separada, e sua tentativa de afirmação no plano social e laboral na grande cidade, ao exercer a profissão de modelo publicitário. Acerca desta personagem, em termos de atributos pessoais, destaque-se o facto de ter sido identificada como pertencente à classe média, uma vez que trabalha para seu sustento próprio. Contudo, será pertinente lembrar que ao nível das suas raízes, esta personagem provém de uma família da classe alta, visível aquando da visita desta à sua avó, mediante o estilo de opulência visionado. É importante reter esta característica para se perceber a sua ousadia ao nível comportamental, pois de acordo com Freire (2010) este género de atitudes era mais frequente nas classe situadas no topo da hierarquia social. Um outro dado importante e que marca a diferença entre ambas, o facto de Ana Maria permanecer solteira no final do filme, apesar de se adivinhar um casamento com Júlio no final, ao passo que Marta evolui de casada para separada, inserindo-se aqui um toque de modernidade.

Um outro aspeto diferenciador relaciona-se com a forma como é retratado o percurso profissional destas personagens. Ana Maria, como mencionado, vive um dilema, ter de escolher entre uma carreira de maior exposição ao nível nacional e internacional ou ficar

no seu bairro junto do seu namorado, Júlio. No caso da Marta, embora esta não seja confrontada com a existência de opções tradicionalistas, irá-se deparar com vários constrangimentos ao nível social e laboral derivados do facto de ser mulher, como por exemplo quando o seu patrão sugere que ela seja especialmente amável com um possível cliente, indiciando um caso de assédio sexual. Esta situação é particularmente relevante, ao ser observado que o patrão, Dr. Alves, faz este pedido a Marta após lhe emprestar uma quantia avultada de dinheiro, para a época, configurando uma situação de uso da imagem feminina como forma de consolidação de negócios. Ainda no plano profissional, Marta será também induzida pelo seu patrão a convencer o seu amante, Bob, a considerar adquirir os serviços publicitários da agência, estando novamente patente o uso da imagem feminina como forma de rentabilização de negócios no âmbito publicitário.

O tópico respeitante às relações destas personagens com as demais é bastante relevante na veiculação da imagem ao nível social transmitida por estes filmes. Desta forma, mencione-se no filme “O Cerco”, o carácter pouco convencional da relação estabelecida pela Marta, ao surgir no papel de “amante”, salientando-se a notória alegria desta personagem neste papel, visível numa atitude particularmente afetuosa, ao dar beijos e a pousar a cabeça no colo do seu amante, claramente oposta da relação evidenciada com o seu marido, sendo nesta perceptível um grande distanciamento e frieza entre os cônjuges. Esta situação no filme é particularmente enfatizada pela alegria e boa disposição de Marta após a separação de seu marido, abordando o tema, em conversa com uma ex-colega de trabalho, com uma grande naturalidade. Mediante esta contraposição entre duas situações bastante díspares entre si, será possível admitir um questionar acerca do estereótipo existente relativamente à instituição do casamento, ao ser apresentado neste filme, como algo desagradável no contexto da sua vivência. Neste sentido, este dado permite deduzir que a captação da realidade social é descomprometida ao incidir a sua atenção em situações que não mereciam a aprovação do estabelecido a este nível.

No filme “Fado”, as relações estabelecidas por Ana Maria são plenamente convencionais, compreendendo “amiga”, “namorada”, ainda que a circunstância de esta personagem surgir como “sócia de negócios” seja algo invulgar para uma mulher nesta época. Contudo, a fadista assume este papel de “empresária” na qualidade de mulher solteira, uma vez que as mulheres casadas careciam de autorização dos seus maridos para assumirem contratos

(Pimentel, 2001). No entanto, convém mencionar a forte resistência de seu namorado mediante a vontade da cantadeira em estabelecer contratos com terceiros, denotando-se um forte sentido de autoritarismo nesta resistência e da relação desigual de poder entre os dois.

De seguida, é abordado o tópico dos “comportamentos sociais” das personagens, de inequívoca importância na caracterização da sociedade de então. Neste contexto, refira-se que embora se tratem de épocas distintas, é patente a presença em ambos filmes de tarefas intrinsecamente tradicionais no meio feminino, como “preparar a comida”, “fazer compras”, “cuidar de crianças”. Todavia, no caso da Marta, será pertinente destacar que esta empreende as duas primeiras tarefas citadas na condição de separada, com o propósito da realização de um jantar para o seu amante, uma vez que este se encontra casado com outra pessoa, configurando uma situação que escapa aos parâmetros tradicionais ao nível social. No caso de Ana Maria, os seus comportamentos são vincadamente tradicionais, sendo visível a forma esmerada como trata da criança, a Luisinha, revelando uma forma de cuidar aparentemente natural que a permite suplantar rapidamente o seu namorado quando este tenta ser bem sucedido nesta tarefa. Desta situação, é possível constatar o reforço de uma certa rigidez ao nível social relativamente à atribuição de tarefas, neste caso no cuidar de uma criança, recordando a este respeito, o contributo de Alão (1990) a propósito da existência de várias campanhas no sentido de obstaculizar a inversão dos papéis atribuídos tradicionalmente ao homem e à mulher. Neste âmbito, mencione-se a presença de uma canção ao longo do filme, cuja a letra refere claramente à inevitabilidade do indivíduo face ao seu destino, principalmente no caso das mulheres.

No entanto, o facto de ambas “trabalharem fora” é relevante se tivermos em conta a postura adversa do regime face ao ingresso feminino no mercado de trabalho, sendo patente nestes filmes através dos vários constrangimentos com que se deparam estas personagens femininas. Ana Maria, ao ter de fazer a escolha entre uma carreira de maior exposição ou ficar com o seu namorado no seu bairro e Marta, pelo facto de ter sido despedida por uma Companhia de Aviação por se ter separado, para além do assédio sexual que é alvo no seu novo emprego. Todavia, a diferença de maior realce reside na forma como estas personagens reagem perante estas adversidades, Ana Maria ao ter de se resignar a abandonar uma carreira de maior visibilidade enquanto fadista para ficar junto do seu namorado e das gentes do seu bairro surge como um desfecho idílico, saudado por

todos, com uma notória alegria da própria fadista na aceitação deste constrangimento. Por seu lado, os constrangimentos com que Marta se depara emergem como um pesado fardo na sua existência, com a agravante de se ver obrigada a suportar sózinha as dificuldades na sua condição de jovem mulher a tentar afirmar-se profissionalmente na capital do país, Lisboa.

Na categoria “Traços Identificativos de Género”, mencione-se o facto de ambas as personagens apresentarem valores algo semelhantes nos indicadores considerados ilustrativos de uma maior aptência profissional, ainda que se deva destacar, no caso da Marta, uma pontuação ligeiramente superior nas alíneas elucidativas desta particular aptência. Neste sentido, refira-se a atribuição do valor 09 na “Aptência profissional”, o valor 07 enquanto “Independente” e 08 na questão da “Competitividade”. Ao passo que a pontuação de Ana Maria queda-se pelos 06 na alínea da “Independência” e na “Competitividade”, obtendo 08 na vertente profissional, sendo apenas superior à de Marta, no indicador da “Confiança pessoal”, 08. Esta situação irá ocasionar que a média final de Marta relativamente à aptência profissional seja de 7,8, superior ao resultado obtido por Ana Maria, 7,2. Mediante o exposto, destaque-se o facto de Marta nunca colocar em hipótese a desistência da sua carreira de modelo publicitário mesmo perante graves contratempos no seu percurso profissional e pessoal, como a morte de Vitor Lopes, seu amigo. A pontuação de Ana Maria é penalizada por força da baixa cotação, 06, registada no indicador que versa o carácter da “Independência”, uma vez que é a própria personagem a reconhecer que o seu coração ficara “preso” ao amor por Júlio. Neste âmbito, é elucidativa a decisão da fadista em abdicar de uma carreira de maior exposição, em prol do seu namoro, explicando, por esta via, a cotação de 06 em termos de “Competitividade”, apesar das provas dadas pela cantadeira na sua digressão ao Brasil.

Nos indicadores tidos como demonstrativos de uma maior aptência doméstica, verificou-se, de novo, alguma semelhança nos valores obtidos, ainda que na Ana Maria seja de salientar valores ligeiramente superiores na alíneas da “Emotividade” 07, “Amável/bruto” 08 e “Altruísta” 09, enquanto que a pontuação de Marta queda-se pelo valores 06, 07, 07 respetivamente. Na base destes valores, reside a diferença comportamental registada, ao ser verificado que Ana Maria é uma personagem com grande facilidade em espelhar as suas emoções e sentimentos, sem demonstrações de atitudes violentas e que demonstra um

sentimento de preocupação por todos aqueles que a rodeiam. Ao passo que a Marta revela alguma dificuldade em mostrar os seus sentimentos ao ser mais discreta, embora demonstre também um comportamento livre de violência. Contudo, no indicador “Altruísta” somente Vitor Lopes irá merecer alguma preocupação da parte dela. Todavia, será no indicador “Aptência doméstica” a registar-se uma maior diferença entre ambas, valor quase máximo para Ana Maria 09 e apenas 04 para a Marta. Esta diferenciação é bastante importante, na medida em que é reveladora dos diferentes retratos sociais presentes nestes filmes, por um lado temos Ana Maria que evidencia um estilo de vida assente numa grande proximidade social, perfeitamente visível na sua amizade com Luisinha, uma criança que esta trata como se fosse sua filha. Esta ligação é importante, pois reflete o forte sentimento de pertença da fadista ao bairro de origem, Alfama que juntamente ao seu amor por Júlio, irá ser importante na sua decisão de sacrificar a projecção da sua carreira a um nível nacional e internacional para ficar ao lado das gentes do seu bairro, Alfama e provavelmente em função de um projeto futuro de família. Por outro lado, Marta surge na tela como uma jovem a viver sózinha e apesar de algumas dificuldades financeiras, orienta a sua vida de forma independente, desprovida de qualquer elo de proximidade a um lugar específico. Esta maior disparidade ao nível de valores obtidos irá refletir-se nas médias finais registadas por estas personagens, por conseguinte, a média de Ana Maria é de 8,2 enquanto que a de Marta queda-se pelos 6,0, revelando uma maior aptência doméstica no caso da Ana Maria comparativamente à personagem do filme “O Cerco”.

No que concerne a categoria “Traços da personalidade”, sublinhe-se uma maior diferença entre os valores obtidos por Ana Maria e a Marta nos indicadores considerados demonstrativos da existência de traços positivos, denotando-se uma maior diferença nos indicadores “Sociabilidade” e “Energético/a” ao se verificar que a personagem do filme “Fado” regista quase nota máxima, 09 ao passo que a Marta queda-se pelo o valor, 07, sendo que no indicador “Assertivo/a” regista mesmo uma cotação baixa, 06. Estes valores resultam numa média final de 8,5 no caso de Ana Maria, sendo superior à de Marta que regista 7,0, emergindo daqui, enquanto factor explicativo, alguma passividade demonstrada pela Marta perante os graves problemas que se lhe deparam ao nível profissional e matrimonial. Estes problemas seriam ainda fortemente sublinhados pela vincada solidão que rodeia esta personagem, elucidativo da falta de apoio que sofria a mulher na sociedade



portuguesa. A este respeito, mencione-se a inexistência de atividade de associações feministas de carácter reformador ao nível oficial nesta década (Pinto e Cova, 1997), com potencialidade para colocar na agenda pública os sérios problemas evidenciados por esta personagem, como os problemas conjugais ou o assédio sexual.

Relativamente aos indicadores tidos como negativos neste contexto, saliente-se uma maior diferença, principalmente nos valores respeitantes à alínea do “Baixo grau de estima pessoal”, ao verificar-se que Ana Maria regista apenas o valor de 01, ao passo que Marta atinge a cotação de 06. Esta substancial distanciação é ilustrativa do carácter vivo representado por Ana Maria, representativo de uma imagem da sociedade de então assente na forma briosa como fazia valer os seus predicados, muito orgulhosa das suas raízes, por vezes mesmo temperamental, como demonstra esta personagem nos indicadores da “Agressividade” e “Impulsividade” ao obter 06. E embora estes indicadores tenham uma conotação negativa na sua aceção mais geral, no filme “Fado” surgem-nos como traços de combatividade pela honra pessoal, visíveis por exemplo numa viva discussão com seu namorado. Num outro extremo, temos Marta que regista o valor 06 no indicador “Baixo grau de estima pessoal” por força da sua resignada passividade perante os graves problemas com que se confronta, indiciando baixos níveis de confiança na sua pessoa. No que concerne a média final obtida por estas personagens, são valores bastante próximos, sendo que a Ana Maria regista uma média de 5,27 e a Marta de 5,82. No entanto, mencione-se uma maior discrepância no caso da fadista em relação à média dos valores positivos comparativamente a estes últimos, ilustrativos de uma personagem que vive as suas emoções de forma mais sentida em contraposição a Marta que demonstra uma constante sobriedade ao longo de todo o filme.

No tópico “imagem corporal”, destaque-se a sua importância na saliência da evolução da sociedade portuguesa, principalmente na forma como se apresentava. Neste sentido, Ana Maria incorpora o espírito dos anos quarenta, marcadamente sóbrio, discreto, uniforme no que respeita à moda. Marta, por seu lado, irrompe na tela do cinema com uma postura claramente arrojada, ao envergar roupas com um corte “escandaloso” para a época, como a minissaia, sendo esta modernidade bem vincada pelo pormenor da utilização de sardas falsas com o intuito de proporcionar uma imagem mais apelativa.

A “Principal mudança na relação com os demais” será provavelmente o tópico que melhor define a rutura observada na produção cinematográfica nacional, mediante as diferentes prioridades em termos de captação ao nível social. No filme “O Cerco”, a principal mudança de Marta encontra-se na relação estabelecida com o seu amigo, Vitor Lopes, na medida que esta relação poderá ter resultado na morte deste face a uma atitude menos prudente de Marta. O realce dispensado a esta relação que, compreende uma amizade entre uma jovem recém separada e um contrabandista, espelha bem as prioridades do estilo cinematográfico da década de sessenta, assentes numa captação descomprometida e abrangente da realidade social. Por seu lado, no caso do filme “Fado”, é a relação de Ana Maria com o seu namorado que assume maior relevância, Júlio, através do reencontro do casal no final do filme, procurando-se destacar a via tradicional através do casamento que se adivinha enquanto desfecho ídílico de uma sociedade que se procurava mostrar como alegremente orgulhosa dos seus hábitos e costumes.

No tópico “atividade sexual” será descortinado a sua ocorrência nos filmes em questão. No que concerne a personagem, Ana Maria, saliente-se a total ausência de menção a este tema, elucidativo do pudor existente ao nível social a este respeito, sendo uma temática com uma notória dificuldade no acesso a obras de referência, como mencionado anteriormente por Alão (1990). No caso da Marta, esta personagem demonstra uma atividade sexual com uma notória frequência e diversidade no que respeita ao parceiro, uma vez que esta resulta de várias situações: do seu casamento, de uma sessão fotográfica, da relação com o amante, da amizade com outra personagem, Vitor Lopes. Todavia, será pertinente destacar que a atividade sexual ocorrida no casamento é fruto de uma violação sexual do seu marido, uma vez que Marta demonstra uma atitude de resistência aos intentos de Carlos que são bastante impetuosos e elucidativos de um grande sentimento de raiva e desorientação, visível na sua atitude, ao esbofetear a sua esposa. Refira-se que na sequência desta violação, o casal iria-se separar. Neste âmbito, mencione-se que a violência verbal esteve sempre presente neste casamento, ao assistir-se às constantes humilhações de Carlos a Marta, ao afirmar que esta personagem nunca percebia nada daquilo que o seu marido falava. Por outro lado, refira-se que numa outra cena, na qual Marta aparece envolta com o fotógrafo da agência num ato sexual, é evidente uma clara entrega de ambas as partes, num ambiente de evidente concordância relativamente ao ato em si.

Por último, na categoria “Eventos da Vida” será identificado a ocorrência de “eventos negativos” no percurso destas personagens, neste sentido mencione-se a existência em ambas da morte de alguém querido a estas. Contudo, no caso de Ana Maria é saliente uma expressão de dor mais notória comparativamente à mesma situação vivida por Marta aquando da morte de seu amigo, Vitor Lopes. Estando subadjacente a caracterização de uma sociedade assente numa estreita proximidade social, sendo esta proximidade particularmente visível no forte sentimento de culpa que acomete Ana Maria por força da morte de Luisinha. Em oposição, temos a forma como Marta vive a morte de seu amigo, pois apesar de esta personagem ter consciência de que as suas ações poderão ter tido influência nesta morte, esta permanece aparentemente calma e tranquila, ainda que algo chorosa, perante o sucedido.

Tabela nº 4 – Resultados finais da Análise comparativa entre Ana Maria (filme “Fado”); Marta (filme “O Cerco”)

<b>ID</b>	01. Fadista, Classe Média	01. Modelo Publicitário, Classe média
<b>Estatuto Marital de início e no final</b>	Solteira - Solteira	Casada - Separada
<b>Relações c/ os demais</b>	06. (namorada); 08 (amiga); 09 (sócia de negócios)	02 (casada); 07 (amante); 08 (amiga); 09 (colega de trabalho)
<b>Comportamentos sociais</b>	03 (cuidar de crianças); 06 (trabalhar fora de casa); 08 (chorar)	02 (preparar refeição); 04 (fazer compras); 06 (trabalhar fora de casa); 08 (chorar)
<b>Traços identificativos do Género (escala 0-10)</b>	Independente- 06; Competitiva-06; Confiança pessoal-08; Aptência profissional-08; Perseverante: 08 <b>VERSUS</b> Emotivo/a-07; Altruísta-09; Amável/Bruto-08; Aptência doméstica-09	Independência-07; Competitiva-08; Confiança pessoal-07; Aptência profissional-09; Perseverante: 08 <b>VERSUS</b> Emotivo/a-06; Altruísta-07; Amável/Bruto-07; Aptência doméstica-04
<b>Traços da personalidade (escala 0-10)</b>	Sociável-09; Energético/a-09; Ativo/a-09; Assertivo/a-07 <b>VERSUS</b> Aidez pela sensações-06; Ansioso/a-08; Depressivo/a-08; Sentimento de Culpa-09; Baixo Grau Estima Pessoal-01; Nível de expectativa-08; Agressivo/a-06; Falta de sensibilidade-02; Egocêntrico/a-02; Impessoalidade-02; Impulsividade-06	Sociável-07; Energético/a-07; Ativo/a-08; Assertivo/a-06; <b>VERSUS</b> Aidez pelas sensações-08; Ansioso/a-06; Depressivo/a-09; Sentimento de Culpa-06; Baixo Grau Estima Pessoal -06; Nível de expectativa-08; Agressivo/a-01; Falta de sensibilidade-06; Egocêntrico/a-04; Impessoalidade-06; Impulsividade-04
<b>Imagem Corporal</b>	Saia comprida, moda dos '40s, muito senhoril	Estilo moderno, minissaia, muito contemporâneo
<b>Principal mudança nas relações c/ demais</b>	03. Relação com pessoa de sexo oposto (implicando romance) - (A relação c/ Júlio, o seu namorado através do reencontro do casal no final do filme, na qual se procura destacar a via tradicional através do casamento que se adivinha neste evento).	06 – Relação com um amigo - (A relação com Vitor Lopes assume relevância, pois esta poderá ter contribuído para a morte da personagem masculina).
<b>Atividade sexual</b>	08. (nenhuma)	01. (no casamento); 06 (“one sexual encounter”). Consequências: 3 (Separação).
<b>Eventos da Vida</b>	04. (a morte de alguém próximo)	14. (a perda de um amigo)

Fonte: Baseado na grelha de observação de Anne-Marie Smith (1999)

Depois das personagens principais importa também proceder à análise das personagens secundárias, considerando categorias, e atributos pessoais com vista a observar-se e caracterizar a imagem da mulher ao nível das relações sociais.

## **3.2. As personagens secundárias**

### **3.2.1. “Júlio” *versus* “Vitor Lopes”**

Em termos de personagens secundárias, temos por ordem de importância, em primeiro lugar, o “Júlio” no filme “Fado” e “Vitor Lopes” no filme “O Cerco”. No que respeita os atributos pessoais, estas personagens apresentam uma diferença relevante relacionada com a “Ocupação”, uma vez que Júlio tem a profissão de artista, que emerge como uma atividade socialmente aceite no contexto do bairro da Alfama. No caso de Vitor Lopes, sendo a sua ocupação, o contrabando, constitui por essa via uma atividade ilegal, por conseguinte reprovável aos olhos da sociedade. Esta diferença é bastante relevante e sintomática da rutura inerente à produção cinematográfica nos anos sessenta em Portugal ao verificar-se a abordagem a temas novos, como a marginalidade e criminalidade, como referido por Geada (1990) acerca do destaque neste filme a negócios pouco claros, associados ao meio publicitário. Deste modo, esta nova abordagem estava nos antípodas da imagem veiculada no cinema dos anos trinta e quarenta assente num povo alegre e trabalhador (Costa, 1978), ao apresentar uma sociedade, na qual era possível visionar o convívio muito natural e descontraído de pessoas ligadas a áreas ilícitas com elementos da polícia, como um inspetor, habitual frequentador de um café povoado de personagens sinistras e de ocupações dúbias.

Na alínea “relacionamentos entre personagens” subsiste outra diferença assinalável que se prende com o facto de Júlio deter vários indicadores a este nível, como amigo, colega de trabalho e namorado, por seu lado Vitor Lopes aparece apenas com o atributo de amigo. Esta diferença é igualmente ilustrativa dos temas recorrentes na conceção cinematográfica vigente nos anos sessenta, o “cinema novo”. Estes temas incidiam, por vezes na existência de uma flagrante solidão das suas personagens em contraste com as personagens nos filmes dos anos trinta e quarenta que evidenciavam estar integradas no plano social por laços de solidariedade (Baptista, 2008).

No que se reporta à categoria “Comportamentos sociais” a diferença nos resultados obtidos entre estas duas personagens é também relevante. Júlio exhibe vários comportamentos a este nível, como agressão física, agressão verbal, cuidar de uma criança, trabalhar fora de casa ao passo que Vitor Lopes apenas se evidencia pelo facto de trabalhar fora de casa. Esta

constatação é importante, pois reflete uma imagem da sociedade portuguesa ao nível da sua evolução, outrora assente numa rede de vizinhança, na qual a entreaajuda era primordial, para uma sociedade que evidencia um certo anonimato social.

Em termos da categoria “Traços identificativos de género”, nos primeiros indicadores foram atribuídos valores muito idênticos, excepto no “Amável/Bruto”, na medida que Júlio tem o valor de 04 face à sua violência física e verbal demonstrada, ao passo que Vitor Lopes detém 08 face a uma atitude desprovida de violência física ou verbal. Por outro lado, nos dois últimos indicadores, relacionados com a aptência profissional e doméstica, a cotação de Vitor Lopes situa-se em valores negativos, 04 pois a sua ocupação não configura uma carreira nos moldes tradicionais, bem como não se vislumbra no seu comportamento qualquer aptência para uma vida dedicada à família e a um lar. Por seu lado, Júlio apresenta nota máxima – 10, no que se refere a aptência doméstica, perfeitamente visível na sua recusa em aceitar que a fadista, sua namorada, enveredasse por uma carreira de maior exposição ao nível nacional e internacional. A este respeito, refira-se que esta personagem procura insistentemente os conselhos da sua vizinhança, atribuindo grande valor a estes, indiciando por esta via, um forte controle social. Esta situação tem na sua raiz a necessidade sentida em obter a aprovação da comunidade local para questões do fórum íntimo ao casal, como a decisão da fadista em relação à sua carreira. A média final registada por estas personagens a este nível diverge em termos quantitativos, uma vez que no caso de Júlio regista 7,2 no plano profissional e 7,5 no âmbito doméstico em contraste com o Vitor Lopes que apenas obteve 5,6 na vertente profissional e 6,25 na vertente doméstica. Emergindo desta constatação, o facto de Vitor Lopes ter uma atividade ilegal, o contrabando, não sendo passível de ser considerada uma carreira na acepção tradicional desta palavra. Por outro lado, a aptência doméstica teria de ser diminuta, não obstante ser um criminoso possuidor de alguma generosidade e abertura perante as pessoas que lhe são próximas, como a Marta. No caso da personagem de Júlio, esta simboliza perfeitamente os predicados de uma sociedade tradicional, detendo uma atividade respeitada e considerada, guitarrista de fado e demonstrando um grande respeito pelas regras sociais vigentes no seu bairro, bem visíveis na sua recusa em aceitar a escolha de Ana Maria por uma carreira de maior exposição nos moldes mencionados.

No que se refere à categoria “Traços da personalidade”, a realçar a diferença registada no indicador “Assertividade”, na medida que Júlio tem a cotação de 07, pois apesar de ter evidenciado um estado depressivo em termos de lutar pelo seu amor após a ida da Ana Maria para o Brasil, contudo a sua atitude evidenciou sempre um grande paixão pela fadista, sintomático de quem nunca desistiu do seu amor. Por seu lado, o modo de vida escolhido por Vitor Lopes revela uma baixa consideração pela sua pessoa face ao risco de vida envolvido, recebendo por este motivo, a cotação de 02. No indicador “Avidez pelas sensações” também subsiste uma diferença assinalável, uma vez que foi atribuído a Júlio apenas 02, face à predilecção deste por uma vida pacata, ao passo que a Vitor Lopes foi designado 08, por força da sua ocupação que necessariamente acarreta bastante emoção por via da perigosidade inerente. No que respeita a alínea “Agressividade”, ao Júlio foi atribuído a cotação 09, face à demonstração de violência física, mas Vitor Lopes queda-se pela cotação de 04, pois este género de comportamentos está ausente ao longo do filme. No indicador “Impulsividade”, Júlio detém também maior cotação, 07 na medida que seus comportamentos são muitas das vezes ditados por impulsos irrefletidos, não sucedendo o mesmo a Vitor Lopes, sendo atribuído 02, por força da sua calma aparente. Em termos da média final obtida, enquanto que no caso de Júlio é saliente uma diferença substantiva entre os indicadores positivos, 7,75 e os negativos, 5,18, transparecendo um predomínio dos aspetos positivos relacionados com esta personagem, ao passo que Vitor Lopes a diferença entre os mesmos indicadores é praticamente inexistente, indicadores positivos, 6,0 e negativos, 5,9. Emergindo daqui a constatação relativamente aos filmes da década de sessenta, nos quais a rutura observada assentou também na dificuldade de distinção entre as personagens assumidamente corretas daquelas cuja a conduta era reprovável.

Em relação à categoria “Imagem corporal”, as duas personagens em análise apresentam-se bastante formais, diferenciando-se somente na moda referente às respetivas décadas e mesmo assim bastante idênticas no seu estilo clássico. Todavia, poder-se-á considerar o estilo de Vitor Lopes mais formal, na medida em que apresenta-se sempre vestido de fato, em contraste com Júlio que muitas das vezes enverga apenas uma camisa.

No que concerne “Principal mudança na relação com os demais”, no caso de Júlio prende-se com o forte sentimento que nutre em relação a Ana Maria, sobre o qual, esta iria tomar uma decisão importante relativamente ao seu futuro, ao abdicar da sua carreira em termos

internacionais. Por seu lado, Vitor Lopes, através da afirmação de amizade com Marta irá revelar-lhe pormenores da sua vida pessoal e criminal originando presumivelmente a sua morte.

No que respeita a “Ocorrência de atividade sexual”, subsiste uma diferença substancial ao verificar-se a ausência total ou mesmo alguma alusão a este assunto no caso do Júlio, elucidativo da dificuldade, em termos de abordagem e mesmo acesso a informação a este respeito na sociedade portuguesa de então (Alão, 1990). Ao passo que no caso de Vitor Lopes há a assinalar a decorrência desta actividade numa forma muito pouco convencional, uma vez que decorre fora de qualquer laço matrimonial e é resultado de um encontro fortuito, não se repetindo. Esta situação é ilustrativa das mudanças que gradualmente iam sucedendo na sociedade portuguesa por esta altura, ainda que a par dos avanços, se registasse também muitos retrocessos.

Por último, na categoria “Eventos da Vida”, em ambas as personagens a morte está presente, embora no caso do Júlio trata-se da morte de alguém muito próxima à sua pessoa, no caso de Vitor Lopes, é a sua própria morte em causa, provavelmente por força da actividade ilegal exercida, o contrabando.

Em jeito de síntese, podemos afirmar que ambas as personagens, na sua relação com as personagens femininas, exercem a sua masculinidade, embora de formas diferentes. Júlio exhibe de forma bem determinada a sua masculinidade, ao impor a sua opinião sobre a opinião da sua namorada, mostrando uma grande vivacidade na defesa dos seus argumentos. Por seu lado, Vitor Lopes prima a sua conduta pessoal por uma postura discreta, sendo particularmente afável com Marta, sempre disponível para ajudá-la. Contudo, numa cena do filme deixa transparecer uma atitude de alguma masculinidade, ao confidenciar a uma pessoa conhecida, a sua intenção relativamente a Marta, ao afirmar: “Sim, vou empregá-la.” num tom malicioso, uma vez não estar a referir-se ao futuro profissional de Marta.

### **3.2.2. “Chico Fadista” *versus* “Dr. Alves”**

No âmbito das personagens secundárias, seguem-se o “Chico Fadista” no filme “Fado” e o “Dr. Alves” no filme “O Cerco”. Relativamente aos atributos pessoais, sobressai uma

diferença digna de menção, o facto do Dr. Alves pertencer à classe alta e de estar ligado a negócios pouco lícitos, uma vez que refere que alguns serviços de publicidade da sua agência eram pagos com remessas de uísque, posteriormente vendidas nas boîtes lisboetas. Esta particularidade do Dr. Alves é testemunho de um olhar mais abrangente em termos sociais ensaiado pela nova corrente cinematográfica nos anos sessenta ao abarcar segmentos sociais marginais à sociedade de forma nitidamente descomprometida, visando o retrato da realidade ao nível social. Neste âmbito, aponte-se no filme “Fado”, o facto de a generalidade das personagens, incluindo o Chico Fadista, desempenharem profissões perfeitamente convencionais, destituídas de sinais exteriores de riqueza, havendo um notório nivelamento social nestas, com excepção para o empresário apresentado pelo Chico Fadista a Ana Maria que evidencia pertencer a uma classe alta pelos sinais de riqueza que demonstra, mas também pelo seu círculo de amigos, no qual consta um embaixador. Nas profissões em causa é perceptível uma grande alegria da parte das personagens no desempenho das mesmas, denotando-se nas mesmas da existência de um elo de grande proximidade ao nível social, nas quais as personagens agem como se tratasse de uma enorme família, excepção ao empresário mencionado que irá proporcionar um estilo de vida bastante opulento à fadista que será seriamente reprovado pela comunidade da Alfama que claramente não se revê nesta forma de viver.

Na categoria “Relacionamentos entre personagens”, embora não registre diferenças de grande monta, todavia será de salientar um leque mais abrangente a este nível para a personagem do filme “Fado”, registando-se nos seus relacionamentos a categoria de amigo e sócio de negócios, ao passo que Dr. Alves aparece mais desprovido neste capítulo, registando apenas a categoria de sócio de negócios. Sublinhe-se que no caso do dr. Alves subsiste uma imagem de um certo enfraquecimento ao nível das redes sociais na cidade de Lisboa.

Na categoria seguinte, “Comportamentos sociais” ambos detêm a mesma categoria, trabalhar fora de casa, algo perfeitamente natural, atendendo à natureza das ocupações profissionais em questão, um empresário da indústria de entretenimento (Chico Fadista) e um homem de negócios (Dr. Alves) e corresponde à imagem tradicional do homem como “ganha-pão” da família.



No que concerne “Traços identificativos de género”, as diferenças mais salientes situam-se no caso do Dr. Alves ao lhe ser atribuído graduações bastante negativas no indicador “Amável/Bruto”, 01 na medida que no filme é passível deduzir-se que a morte de Vitor Lopes tem o seu mando. As mesmas razões ditaram também a cotação de 01 no indicador “Altruísta”. É de salientar a introdução de personagens ilustrativas de um submundo, onde povoam redes criminosas, num contexto social aparentemente ordeiro e tranquilo. No que respeita os indicadores relacionados com a vertente profissional, ambas as personagens apresentam cotações muito semelhantes por via da semelhança entre as profissões a que pertencem. No que respeita à média final verificada, é saliente uma grande proximidade na vertente profissional entre as personagens, a média do Dr. Alves a situar-se nos 8,8 e do Chico Fadista nos 9,0, sinónimo da grande entrega destas personagens à sua profissão, contudo, na vertente doméstica regista-se uma distinção de grande monta, na medida em que Dr. Alves apenas regista 1,5 e o Chico Fadista detém 7,5.

Esta diferença é bastante significativa, pois demonstra que em personagens com profissões muito idênticas, um homem de negócios e um empresário da indústria de entretenimento, subsistem facetas bem díspares. Chico Fadista está em perfeita sintonia com a maioria dos habitantes de Alfama, visível na preocupação perante o estado de saúde de Luisinha, sendo demonstrativa da entreajuda existente entre as gentes do bairro, ao passo que o Dr. Alves surge como uma personagem sinistra, calculista, na qual todas as ações têm como objectivo ganhos próprios. A este respeito, note-se aqui a importância de estas personagens pertencerem a estratos sociais distintos, pois o facto de Chico Fadista estar situado na mesmo patamar social dos seus conterrâneos explica esta proximidade entre esta personagem e as pessoas do seu bairro. No caso do Dr. Alves, é saliente um menor grau de acessibilidade no relacionamento com as outras pessoas, sendo sintomático de uma personagem que reflete a classe alta.

Em termos de “Traços de personalidade” a diferença de maior monta, encontra-se nos últimos indicadores, nos quais Dr. Alves regista uma cotação bastante alta 10, nos indicadores “Falta de Sensibilidade”, “Egocêntrismo”, sendo demonstrativo de uma pessoa que comete atos ilícitos com uma aparente calma, obedecendo a um calculismo frio e implacável. No que se reporta as médias finais verificadas nesta alínea, mencione-se que os indicadores positivos em ambas as personagens situam-se em valores altos, no caso do

Chico Fadista 8,75 e no caso do Dr. Alves 8,25. Não obstante, refira-se que nesta personagem, ainda que sejam indicadores de natureza positiva, por exemplo “Ativo”, contudo mencione-se que a atividade desenvolvida pelo dr. Alves insere-se num contexto perverso, como negócios ilícitos. No que respeita a média final nos indicadores negativos, assinala-se um valor mais elevado no Dr. Alves, 5,55 em comparação com o Chico Fadista, 3,45 elucidativo do carácter perverso evidenciado pelo Dr. Alves que não assume números mais elevados por força do registo da cotação baixa, por exemplo, no indicador “Baixo grau de estima pessoal baixo”, 04, mediante o facto de ser uma personagem que demonstra uma notória confiança em si mesmo.

Na categoria “imagem corporal”, refira-se que ambas personagens em causa apresentam com um estilo essencialmente formal no que respeita a sua aparência, sendo o estilo de Dr. Alves mais sóbrio comparativamente ao estilo de Chico Fadista.

Por outro lado, na categoria “Principal mudança na relação com os demais” saliente-se que a personagem do filme “Fado”, Chico Fadista foi identificado a opção 08- “relacionamento com parceiro de negócios”. Esta opção deve-se ao empenho constante e inesgotável desta personagem em promover a carreira da sua parceira no mundo do espectáculo, a cantadeira, Ana Maria, conseguindo mesmo a visibilidade desta artista ao nível nacional e internacional ao conseguir a sua inserção no mundo do espetáculo através do empresário referido atrás. Refira-se que será esta personagem a convencer a Ana Maria a voltar a cantar depois da morte de Luisinha, demonstrando uma grande tenacidade na prossecução dos seus objetivos profissionais assentes no lançamento da carreira da fadista. Por seu lado, no caso de Dr. Alves foi identificada a opção 01- “relacionamento com consigo próprio” mediante a importância atribuída por esta personagem ao seu sucesso profissional, uma vez que a morte de Vitor Lopes poderá ter sido ordenada por esta personagem no sentido de garantir o predomínio dos seus negócios.

No que respeita a “Ocorrência de atividade sexual”, ambas as personagens não registam qualquer atividade a este nível.

Por último, na categoria “Eventos da vida” sobressai um facto digno de menção, no que se refere à importância da morte ocorrida, no caso do Chico Fadista, trata-se da morte de uma pessoa que lhe é querida, bem como à maioria da vizinhança de Alfama. No caso do Dr.

Alves, a pessoa morta não tem qualquer importância ao nível pessoal, na medida em que é passível concluir-se que tenha sido ele a ordenar esta morte, por puro cálculo estratégico relativamente ao seu sucesso profissional.

### **3.2.3. “Luisinha” versus “Carlos”**

Na sequência da análise às personagens secundárias, serão colocadas em evidência duas personagens que embora não assumam a importância e a centralidade das anteriores personagens, mediante a ligação de proximidade às personagens principais, ganham uma relevância acrescida. Serão elas, a “Luisinha” no filme “Fado”, uma personagem de tenra idade e “Carlos” no filme “O Cerco”, o marido de Marta.

Em termos de atributos pessoais, há a salientar o facto de Luisinha ser a única personagem em ambos os filmes a ser facilmente perceptível seu grau de ensino, muito embora não haja qualquer alusão directa, contudo a visualização desta personagem nos preparativos para ir para a escola, percebe-se que se trata do ensino primário. No caso de Carlos, é bastante importante a sua mudança ao nível de estatuto marital, ao passar de casado para separado, uma vez que esta separação teve consequências no percurso profissional de Marta.

No que concerne, a categoria “Relacionamentos entre personagens” de novo uma discrepância assinalável, na medida que Luisinha detém dois indicadores importantes, amiga e criança, na medida que a amizade desta criança com a vizinhança do bairro de Alfama simboliza as estreitas redes sociais deste meio, caracterizadas por uma grande proximidade e intimidade. Por seu lado, Carlos, detém também dois indicadores a este nível, esposo e colega de trabalho (no teatro), contudo apenas o seu estatuto marital terá o seu impacto no filme. O impacto que irá emergir na sequência do rompimento do laço matrimonial com a separação do casal, ao assistir-se à perda do emprego de Marta, o que é particularmente relevante para a imagem socialmente dominante e para as diferenças de género.

No que respeita “Comportamentos sociais”, é de destacar a conduta violenta de Carlos, enquanto marido, sendo espelhado nestas cenas, um problema social de grande gravidade, a violência doméstica. No âmbito da violência empregue por esta personagem, mencione-se a violação sexual à própria mulher, ilustrativa do facto de o predomínio da iniciativa a

este nível ser pertença do homem (Guinote, 1990), que neste caso é confrontado com uma recusa e reage da pior forma possível. Na base desta violência, reside o facto de Carlos ter tido conhecimento de uma relação extra-conjugal da parte da Marta, sobre o qual tenta desesperadamente fazer valer o seu instinto machista ao obrigá-la a ter relações sexuais. Neste âmbito, mencione-se o contributo de Alão (1990) ao referir que na vigência deste regime, era socialmente aceitável ao homem casado possuir uma amante, devendo a esposa abster-se de censurar este estilo de vida do marido e preservar a sua castidade. Por outro lado, a autora menciona que era constantemente reiterado, pelas organizações oficiais, o dever da mulher casada em prestar total obediência ao marido e dedicar-se ao seu lar, mesmo durante uma época que regista grandes alterações ao nível da estrutura da sociedade portuguesa. No contexto deste matrimónio, lembre-se a violência física e verbal perpetrada por Carlos perante a sua mulher, salientando-se a permanência da violência verbal ao longo do matrimónio ao ponto da sua mulher, Marta, confessar estar farta de o seu marido a humilhar constantemente, ao salientar o seu desconhecimento dos assuntos que este abordava. No que concerne a Luisinha, não foi observável qualquer comportamento neste âmbito.

Em relação à categoria “Traços Identificativos de Género”, a realçar a semelhança no indicador “Independência”, ao se registar o valor 02, no caso de Carlos e o valor 01, para a Luisinha, na medida em que em ambas as personagens é verificado um estado de dependência. Note-se, no entanto, que o facto de Luisinha ser uma personagem infantil explica facilmente este estado de dependência, contudo esta situação é mais invulgar numa personagem adulta, como Carlos, uma vez que esta personagem ainda se encontra sob alçada da sua mãe, no aspeto financeiro. Não obstante, a nota de maior importância prende-se com os indicadores “Amável/Bruto” e “Altruísta”, nos quais Carlos exhibe uma cotação negativa, de 02 sendo indicativo de uma personagem em perfeita antítese com o tipo de sociedade ilustrada no filme “Fado”, bastante generosa na demonstração de afetos humanos, especialmente no que concerne a morte de Luisinha. A personagem de Carlos é ilustrativa da fragilidade no âmbito da imagem feminina face à violência demonstrada no seu casamento com Marta, no qual força esta a ter sexo, após saber do seu caso extra-conjugal, numa acção de pura vingança, com total desprezo pela sua mulher. A média final obtida nesta alínea, no que concerne a Luisinha é perceptível uma distanciação relevante entre os indicadores profissionais, 3,3 e os de índole doméstico 8,75. Esta constatação é

paradigmática de uma personagem que tem uma função essencialmente agregadora durante o filme, em termos de reunir as pessoas num sentimento de cooperação e entreatura face ao seu estado de saúde. Em pleno contraste com Carlos que regista uma média final baixa em ambos tópicos, mais precisamente 4,8 nos indicadores de aptência profissional e 4,25 nos indicadores domésticos. Desta forma, constitui uma personagem que “escapa” aos padrões comuns ao nível de desempenho profissional e na vertente doméstica, na medida que a principal ocupação desta personagem é a composição de peças teatrais, mas que é sustentado financeiramente pela sua mãe. Por outro lado, a atuação desta personagem durante o seu matrimónio primou por uma constante falta de consideração perante a sua parceira, ilustrando assim uma falta de preocupação perante a vida doméstica.

Seguidamente, na alínea respeitante “Traços de personalidade”, saliente-se os valores altos nos indicadores tidos como negativos, como “Ansioso/a”, “Agressividade”, “Falta de sensibilidade”, “Egocentrismo”, “Impessoalidade” e “Impulsividade” no caso de Carlos, ao situar-se entre 08 e 10. Estando aqui de novo as razões apresentadas, no parágrafo anterior, inerentes à conduta pessoal de Carlos. Desta forma, Carlos irá registar uma média final elevada nos indicadores negativos, 7,27, obtendo uma média final de, 6,25 nos indicadores positivos, valor que ilustra a baixa cotação, 04 obtida no indicador “Assertividade”, uma vez que esta personagem ainda se encontra sob o abrigo financeiro da sua mãe, revelando assim grandes dificuldades em se valer a si próprio. Ao nível da média final obtida, refira-se a cotação baixa de Luisinha nos indicadores negativos, 2,45 enquanto regista 6,5 nos itens positivos, sendo penalizada no respeitante a “Assertividade”, ao obter 02, por ser uma menor. Esta personagem simboliza acima de tudo o carácter da inocência face à sua tenra idade, visível na demonstração de grande afeto e estima por toda a população de Alfama aquando da notícia do acidente desta criança.

Relativamente ao que se reporta a “Imagem corporal” ambas personagens surgem no ecrã bastante formais, Luisinha com vestimentos próprios de uma menina e Carlos com um estilo algo jovem, mas formal na sua essência.

Na categoria “Principal mudança no relacionamento com os demais” no que concerne, a Luisinha, a amizade desta personagem com Ana Maria é fulcral, pois ganha grande relevância com a morte desta criança e o conseqüente sentimento de culpa que irá assolar a

cantadeira relativamente à sua decisão ao nível profissional. Por seu lado, no caso de Carlos, é o seu relacionamento com a sua esposa, Marta, pois esta relação ao sofrer uma separação irá ditar a saída de Marta do seu emprego e suscitar a procura de colocação na área da Publicidade.

Em termos de “Ocorrência de atividade sexual”, como seria expectável, Luisinha não regista qualquer atividade a este nível. Por seu lado, no contexto do matrimónio de Carlos com Marta é notório que este atravessa sérias dificuldades, visíveis na relação algo fria e distante entre o casal. Esta situação ganha mais saliência nos momentos de maior intimidade, no leito conjugal, ao observar-se várias tentativas de Carlos em se aproximar de Marta e a resistência de Marta a estas ao continuar a ler ou ao responder negativamente à pergunta do seu marido se havia tomado os comprimidos (presumivelmente a pílula). Consistindo numa situação dúbia ao possibilitar diferentes interpretações, uma vez ser possível admitir-se uma recusa de Marta em ter relações sexuais ou apenas que optou por não tomar a pílula, mesmo que decida ter relações sexuais. Todavia, realça-se a forma como este casal vivia o casamento, sendo notória a falta de alegria, espelhando uma relação apagada, desprovida de satisfação pessoal.

Por último, na categoria “Eventos da Vida”, deve-se sublinhar a morte de Luisinha, ao constituir uma circunstância que faz brotar de forma sentida e imediata um sentimento de solidariedade na dor sentida pela vizinhança de Alfama, demonstrativo da forte proximidade existente entre os habitantes deste bairro. Por outro lado, contribui para uma certa atmosfera trágica no filme face ao destaque atribuído à morte de uma criança em circunstâncias inesperadas.

#### **3.2.4. A importância da personagem: “Lingrinhas”**

No contexto das personagens secundárias, a finalizar, surge a personagem de “Lingrinhas” no filme “Fado”. Não obstante, esta personagem é importante para o desenrolar deste filme ao ser crucial a sua intervenção junto de Ana Maria para que esta volte para junto de Júlio e da gente do bairro de Alfama. Em termos de atributos pessoais destaca-se a sua plena integração social no bairro de Alfama, visível na grande proximidade aos seus conterrâneos desta comunidade, embora sejam desconhecidas algumas facetas desta personagem, como o seu estatuto marital e o seu grau de ensino. Esta constatação ganha

alguma relevância mediante uma personagem que tem um grande impacto na vida da protagonista principal.

No que se refere a alínea “Relacionamentos entre personagens” apenas se regista um indicador, de amigo, mas que é bastante relevante, pois será ao abrigo deste estatuto que esta personagem se dirige ao encontro da fadista para admitir a sua falha em não ter dito toda a verdade aos moradores do bairro de Alfama. A falha desta personagem residiu na insistência de uma versão que mencionava a atitude de egoísmo da fadista quando soube do agravamento do estado de saúde da Luisinha, ao afirmar que esta não se importou com este facto.

Em termos de “Comportamentos sociais”, assinala-se o seu emprego de carpinteiro, ao lado de Júlio, numa oficina, configurando uma situação de trabalho fora de casa.

No que respeita “Traços Identificativos de Género”, no indicador “Independência” foi atribuído somente 06, pois esta personagem revela alguma hesitação em ser verdadeiro e correto em relação à reputação pessoal da fadista, revelando portanto alguma insegurança a este nível. No indicador “Emotivo”, embora esta personagem não espelhe muito as suas emoções, contudo terá sido certamente movido pelo sentimento de culpa em relação ao malefício provocado à vida da fadista que o terá impulsionado a ir falar com esta. Por conseguinte, foi atribuído a cotação de 07. No indicador “Amável/Bruto”, foi designado 07, pois apesar de ter revelado alguma rudeza no seu comportamento, ao manter uma versão incorreta sobre a Ana Maria, em termos da veracidade dos factos relatados, esta personagem demonstrou preocupação pela sua atitude e conseguiu retificar o prejuízo causado. No indicador “Competitivo” foi atribuído 88 (Não observável), uma vez que o enfoque nesta personagem incide sobretudo na sua integração social, embora seja possível visualizar esta personagem no seu trabalho, contudo não é suficiente para se avaliar da existência ou não de um espírito competitivo, sendo que a nível social sobressai, acima de tudo, o seu espírito de solidariedade. No indicador “Altruísta”, a cotação considerada foi de 08, na medida que nesta personagem prevaleceu o seu lado mais humano mediante o reconhecimento de um erro na sua conduta. No que se refere a “Perseverança” a cotação atribuída situou-se no 08, pois apesar da sua insegurança, demonstrou determinação em falar com a ofendida para repôr a verdade nos factos relatados. No indicador “Confiança

pessoal”, embora na cotação atribuída esteja a insegurança mencionada, contudo o valor atribuído mantém-se nos parâmetros positivos, 06, por força da vontade demonstrada em querer esclarecer a verdade com a fadista.

Relativamente a “Aptência profissional” foi atribuído 06, pois apesar de não se visualizar muitas vezes esta personagem na sua ocupação profissional, irá utilizar esta atividade para demonstrar o seu afeto à Luisinha ao presenteá-la com uma cómoda nova quando esta regressou do Hospital, demonstrando alguma importância perante o seu trabalho. Por outro lado, no indicador “Aptência doméstica” a cotação foi de 07, mediante a preocupação inerente a esta personagem face à decisão da fadista em continuar a sua carreira internacional, sendo perceptível a sua aptência por um estilo de vida confinado às relações de vizinhança no bairro de Alfama. Neste sentido, a média final alcançada por esta personagem no plano profissional é de 6,5 salientando-se, neste âmbito, a ausência do indicador “Competitivo”. No plano doméstico, Lingrinhas obtém uma média final elevada 7,25 explicada pela sua plena inserção no meio social do bairro de Alfama, sendo bastante elucidativa a sua intervenção junto de Ana Maria para esta voltar para a Alfama e ficar junto de Júlio. Esta faceta doméstica desta personagem é bastante importante, na medida em que se trata de uma figura popular que demonstra uma evidente preocupação pelo futuro da fadista, em especial, no seu desejo para que a fadista voltasse de novo às suas raízes de Alfama e para o Júlio.

Em termos de “Traços de Personalidade” a destacar a cotação de 10 no indicador “Sentimento de culpa”, pois é na demonstração do seu arrependimento que Lingrinhas se dirige a Ana Maria, acabando por incentivar esta a voltar ao seu bairro para junto de Júlio proporcionando um final feliz, característico dos filmes desta década (Ferreira, 2007). Todavia, a média final dos indicadores positivos, 7,5 é superior à média final dos indicadores negativos, 4,45 sendo este facto explicado pela sua generosidade demonstrada ao intervir junto de Ana Maria para mostrar o seu arrependimento, permitindo que esta voltasse para junto de suas gentes em Alfama.

Na categoria “Imagem corporal”, esta personagem apresenta-se envergando uma roupa modesta, sendo importante este adereço, pois Lingrinhas neste filme espelha o sentimento



da generalidade da vizinhança de Alfama que era particularmente adverso à ideia da fadista enveredar por uma carreira internacional.

A propósito da categoria “Principal mudança no relacionamento com os demais”, é primordial a relação de Lingrinhas com a Ana Maria, principalmente na parte final do filme ao confessar a esta a sua postura incorrecta e sobretudo ao interrogar a fadista acerca do seu sentimento por Júlio. Esta atitude de Lingrinhas iria suscitar na fadista uma importante decisão no que concerne o seu futuro profissional, ao decidir abdicar de uma carreira de maior exposição ao nível nacional e internacional como fadista, para ficar junto de Júlio e da gente de Alfama, ao aperceber-se que ainda se encontrava apaixonada, afirmando o desejo em que o seu antigo amor tomasse o controlo da sua vida.

No que concerne “Ocorrência de atividade sexual” não há registo de qualquer actividade a este nível.

No que se refere “Eventos da Vida”, esta personagem partilha do sentimento de desolação generalizado no Bairro de Alfama face à morte de Luisinha, elucidativo da vincada proximidade entre os seus habitantes, sendo visível uma grande interatividade entre os seus vários membros.

#### **4. Discussão de Resultados**

Após a análise efetuada aos filmes seleccionados relativamente à imagem da mulher, nas vertentes ligadas ao seu estatuto profissional, social, académico, a sua situação familiar/conjugal, sua personalidade, sua atividade sexual e ocupações domésticas será possível extrair conclusões que permitam responder às questões levantadas na Introdução. É esperado que estas conclusões possam clarificar a relação evidenciada entre o ideal defendido pelo regime no que concerne o estatuto da mulher e a imagem desta na produção cinematográfica e na sociedade, no sentido de se aferir os seus pontos comuns, divergências ou ruturas, no caso de se haverem registado.

No que concerne o primeiro filme seleccionado para esta análise, “Fado – história de uma cantadeira”, menciona-se ter sido realizado em finais da década de quarenta, num contexto político particularmente conturbado, sobre o qual a resposta do regime se revelou firme e resoluto, (Ramos, 2009) indiciando uma grande eficácia do aparelho estatal no controlo dos

eventos sociais. Em termos dos resultados observados ao nível das personagens principais e secundárias, é relevante o facto de estas apresentarem na sua totalidade, médias altas ao nível da sua aptência doméstica, variando entre os sete e nove valores numa escala de 0-10. Sendo particularmente elucidativo, a circunstância de o dilema que marca a essência deste filme, se basear na controvérsia gerada num bairro urbano de Lisboa, acerca da decisão tomada por uma fadista sobre uma carreira de grande plano ao nível nacional e internacional, atestando-se aqui a importância do assunto ao nível social (lembre-se o enorme sucesso comercial obtido por esta película). Este dilema iria trazer à tona um sentimento generalizado de uma forte resistência da parte das outras personagens em relação à ideia da fadista, demonstrando-se desta forma, uma imagem de um povo como dotado de uma natural aptência para uma vida doméstica, no qual era esperado como referido anteriormente por Alão (1990), que a mulher tivesse um protagonismo particular nas tarefas associadas a este meio doméstico.

Mediante o exposto, é perceptível que o ideal do regime em relação à necessidade de se confinar a mulher ao ambiente doméstico está claramente presente ao longo deste filme ao ser o tema principal desta obra através do dilema referido atrás, fortemente enfatizado pela resistência da vizinhança da fadista em relação à sua intenção por uma carreira de maior exposição, contrariando as expectativas locais de uma vida doméstica, simples, ao lado do seu namorado. Por outro lado, destaque-se o contributo de Rosas (1994) na sua referência ao propósito da Propaganda do Estado Novo em promover a submissão do povo através do entretenimento para se salientar o facto de neste filme ser constante a presença de uma canção cantada pela protagonista principal, cuja a letra, como mencionado anteriormente, refere explicitamente a inevitabilidade do indivíduo perante o seu destino, sublinhando que o destino da mulher era o mais incontornável.

Em relação ao segundo filme eleito para esta análise, "O Cerco" de 1969, deve-se mencionar o ambiente social e político da década de sessenta para se destacar as mudanças que se registavam no interior do país, com fenómenos como uma maior urbanização, ascensão da emigração para países europeus, incremento do turismo, a afirmação da televisão no quotidiano dos portugueses. Por sua vez, estes fenómenos iriam provocar alterações ao nível comportamental de alguns segmentos sociais no sentido de uma maior abertura ao mundo exterior (Estanque e Bebianno, 2007). Contudo, esta década iria assistir

também a um endurecimento do regime ditatorial, por força da vigência da guerra colonial que originaria um grande esforço do governo na aplicação de recursos orçamentais neste conflito (Barreto, 2004).

Todavia, na área cinematográfica experimentava-se por esta altura uma maior liberdade ao nível criativo através da afirmação de uma nova corrente que privilegiava os aspectos estéticos em detrimento do conteúdo político (Monteiro, 2001), que se chamava, cinema novo, da qual irá surgir em 1969, o filme “O Cerco”. Da mesma forma, após a análise a este filme, irá ser posto em evidência os seus resultados para clarificar a relação entre o ideal defendido pelo Estado Novo no que concerne o estatuto da mulher e a imagem desta na produção cinematográfica por esta altura. Neste sentido, refira-se que os valores observados nas médias respeitantes à existência de uma inclinação pela vida doméstica nas personagens em análise, revelaram números inferiores aos obtidos no primeiro, situando-se entre três a seis valores na mesma escala. Ao passo que a média indicativa da aptência profissional é elevada, situando-se entre quatro e meio a nove valores, havendo duas personagens acima dos sete valores. Desta forma, é perceptível uma maior inclinação por uma faceta profissional nas personagens deste filme, indiciando a imagem de uma sociedade que começa valorizar mais a sua carreira profissional em detrimento de uma vida confinada ao ambiente doméstico. Muito embora deva-se notar que os valores registados no primeiro filme nesta faceta são também altos, contudo subsiste uma grande valorização da vida doméstica que por vezes, tinha uma influência directa no percurso profissional das personagens, como no caso de Ana Maria.

Neste ponto, saliente-se a postura exibida pela protagonista do filme que nunca coloca em hipótese a ideia de desistir da sua carreira enquanto modelo fotográfico, apesar dos graves contratempos que lhe vão surgindo, como assédio sexual e a morte de um amigo. Esta virtude ao nível de determinação desta personagem também é visível na sua resistência em ficar a viver sózinha em Lisboa, mesmo após a separação do seu marido por via da violência física de que foi alvo. Sendo estes temas inerentes à condição feminina, assédio sexual, violência doméstica, ilustrativos da imagem que se ensaiava desta nova corrente cinematográfica, assente num olhar mais descomprometido e mais abrangente perante a realidade social, ao contemplar personagens cujo o percurso de vida incidia no meio criminoso. Desta forma, é saliente que a média obtida pelas personagens deste filme

respeitante aos indicadores negativos ao nível da personalidade são claramente superiores aqueles observados no primeiro filme, situando-se entre os seis a sete e meio valores, ao passo que no filme anterior varia entre os dois a seis valores.

Mediante o exposto, é possível afirmar que a imagem feminina transposta no filme, “O Cerco” está em clara oposição ao ideal defendido pelo Estado Novo em relação à prioridade por uma vida doméstica. Esta imagem é clara mediante o estilo de vida evidenciado pela personagem principal, ao decidir viver sózinha em Lisboa após separar-se do seu marido, suportando o seu próprio sustento financeiro através da sua profissão. Neste âmbito, refira-se que a sua própria aparência exterior irrompe com as normas sociais vigentes baseadas na discipulação feminina, ao envergar roupas de estilo moderno, como minissaia e ausência do uso de soutien. Todavia, a imagem feminina neste filme seria ainda mais inovadora no enfoque às problemáticas graves inerentes à condição feminina, como o assédio sexual e a violência doméstica, sobre as quais a protagonista deste filme se vê completamente desamparada, enfrentando-os sózinha, sendo a solidão um ingrediente particularmente importante na parte final do filme, quando esta personagem passeia de barco em frente a Lisboa, como uma reflexão pessoal perante as agruras da vida.

Em termos conclusivos, mencione-se o carácter fechado do regime salazarista ao exterior até ao início dos anos sessenta (Rosas, 1994), sendo que esta conjuntura terá suscitado uma maior pressão em termos de conformidade com a ideologia oficial, bem visível no primeiro filme aqui abordado, ao passo que no segundo filme espelha inequivocamente algumas mudanças ao nível comportamental no que respeita a imagem da mulher, ao apresentá-la como um ser independente e com problemáticas graves associadas à sua existência, como a violência doméstica. Não obstante, note-se que esta mudança comportamental incidiu essencialmente nas grandes cidades, como Lisboa, sendo que nos próprios centros urbanos era manifesto que o surgimento destas novas atitudes eram confinadas a uma pequena elite social (Freire, 2010) .

Desta forma, será possível concluir que a ideologia salazarista foi claramente assimilada pela maioria da população no que respeita aos valores da tradição e do conservadorismo em termos comportamentais, visíveis na resistência ao nível da sociedade em geral face a novas formas comportamentais. Esta expectativa incidia especialmente no caso das

mulheres, sobre as quais pairava um forte constrangimento social mediante a rigidez em termos do papel a desempenhar que privilegiava o ambiente familiar no seio do lar. Neste âmbito, refira-se que a própria corrente cinematográfica, na qual se insere o segundo filme em análise, teve grandes problemas em termos de audiência. Contudo, o filme “O Cerco” registou sucesso ao nível comercial, confirmando a aptência do público por filmes cujo conteúdo incidia num retrato simples sobre a vida do cidadão comum, de forma a permitir a identificação deste com as personagens na tela do cinema, atestando também a sua importância pelo retrato efectuado ao meio social, na esteira dos filmes exibidos nos anos trinta e quarenta.

No âmbito deste filme, mencione-se a importância dos temas abordados, como a violência doméstica e assédio sexual, num filme que teve grande visibilidade, ilustrativo de uma inequívoca atitude inconformista vigente em alguns setores sociais, nomeadamente na área cinematográfica que face à sua rutura com o passado conheceu uma maior liberdade em termos de abordagem a temas incómodos no plano social. A este respeito, será importante reter a ousadia na introdução destes temas numa época marcada por uma notória ausência de organizações feministas de carácter reformista reconhecidas publicamente com capacidade (Pinto e Cova, 1997) para promover a introdução destes temas na agenda pública, na qual a atitude estatal promovia a subordinação da mulher à prevalência do patriarcado no meio social.

Em termos da evolução registada pelo regime político em questão, refira-se a importância da influência das relações internacionais no plano interno, nomeadamente a inevitabilidade de Portugal em aderir a organizações de cooperação internacional, como AECL, vulgo EFTA, em 1959, ao constituir o início do fim do isolamento que o país havia experimentado nas décadas antecedentes (Rosas, 1994). A este propósito, destaque-se a decisão de César Monteiro, diretor do SNI, em promover estágios, em finais da década de cinquenta, nas principais capitais europeias, Londres e Paris (Costa, 1991), que ocasionaram uma rutura assinalável na área da produção cinematográfica por via de um olhar mais descomprometido perante a sociedade, visível no filme “O Cerco” através da imagem moderna da protagonista principal. Desta forma, lembre-se a importância dos eventos sucedidos na esfera pública na imagem da mulher na sociedade de então, ao permitirem a saliência em determinadas problemáticas associadas à sua situação.

## CONCLUSÃO

Uma reflexão sobre a imagem socialmente dominante da mulher implica obrigatoriamente uma reflexão assente no contexto sócio-político da sociedade em análise. Uma vez estar-se a questionar a imagem socialmente dominante da mulher no Portugal do Estado Novo, teremos de considerar a evolução de todo o período político. Desta forma, destaque-se o atraso no país nos anos trinta bem como o facto de o estatuto da mulher no plano civil e profissional sofrer vários constrangimentos, como aliás foram apresentados. Todavia, gradualmente e com algum distanciamento da Europa, a vida social ganhou impulso, por via dos efeitos da segunda Guerra Mundial, do crescimento industrial, persistindo, no entanto, fragilidades no plano interno. Este ritmo gradual de transformações ao nível social iria conhecer nos anos sessenta um ritmo mais célere. Na base deste fenómeno, estiveram vários factores como a integração da mulher no mercado de trabalho que se conjugou com a emigração masculina para a Europa e a ida de vários milhares de homens para combater em África. Por outro lado, um certo movimento de abertura ia-se afirmando impulsionado por num novo estilo de governação ensaiado por Marcelo Caetano, bem como pela abertura económica à EFTA, a urbanização crescente da sociedade, a ação dos meios de comunicação social, entre outros factores. Entretanto na evolução registada, o panorama cinematográfico também evidenciou uma evolução e diversificação, enveredando por diferentes estilos e preocupações artísticas. Neste ponto, será importante situar o cinema português nos constrangimentos que derivavam do próprio regime.

Tendo-se presente a imagem socialmente dominante no período do Estado Novo no contexto da produção cinematográfica, é evidente a influência exercida pelo cinema ao nível da sua construção. Influência que também sofreu reconfigurações face à própria evolução do cinema, sendo estas transformações ligadas e patentes nos vários estilos presentes no meio cinematográfico nacional. Neste sentido, registe-se nas primeiras décadas deste período, a vigência de um estilo assente na comédia, perfeitamente alinhado com a ideologia do regime salazarista que procurava remeter para a observância dos valores defendidos ao nível oficial. Este paradigma registou fortes influências neste meio, sendo notório no primeiro filme abordado “Fado – história de uma cantadeira” pela utilização de temas bem populares (os ambientes que rodeavam o fado, e o quotidiano dos bairros lisboetas) sendo a ideologia oficial particularmente enfatizada através do forte

dilema presente neste filme na escolha da fadista em relação ao seu futuro da sua carreira. Consequentemente, as imagens apresentadas ao público tinham um conteúdo familiar e típico da vida portuguesa, na quais a imagem feminina emergia numa situação social caracterizada por uma forte pressão no sentido de um desfecho tradicionalista e de acordo com a ideologia oficial mediante a importância do sentimento de pertença demonstrado pela vizinhança de Alfama. Contudo, note-se que esta forte pressão social que é latente ao longo do filme desaparece no final face à forma como a fadista reencontra a sua gente, na qual surge como algo natural e a solução mais adequada e feliz para a própria. Acrescente-se que embora este filme contenha uma carga dramática por via da morte de uma criança em condições trágicas, é saliente a possibilidade de se assistir às prestações de Amália Rodrigues em termos musicais, enquanto protagonista. Neste âmbito, registe-se a letra de uma canção presente nesta película que também ela remetia para a estreita observância dos valores do regime político, nomeadamente na obediência e resignação que as pessoas deveriam ter mediante a sua situação social. Sublinhe-se que cabia um papel importante ao entretenimento na veiculação dos valores estabelecidos no plano político, ao ser observado a forma subtil e agradável como eram transmitidos, com recurso a uma cantora que emergia como um enorme caso de sucesso no plano nacional.

No que concerne o segundo filme, “O Cerco” é saliente a presença de determinadas características ilustrativas de uma rutura assinalável, na medida que este contemplava fenómenos como a criminalidade organizada. Refira-se que este enfoque cinematográfico era assente numa visão particularmente descomprometida, na medida que era possível observar a forma natural como a sociedade no seu geral convivía com este submundo, registando-se a importância deste fenómeno social na captação de recursos financeiros na área da Publicidade. Esta característica do estilo cinematográfico de então é fulcral na imagem presente neste filme, face ao enfoque dispensado às fragilidades da protagonista principal no plano da sua afirmação social e profissional a par do estilo moderno evidenciado por esta. Estas fragilidades são particularmente salientes mediante a manifesta dificuldade da personagem principal ao nível da sua sustentação financeira quando decide enveredar pela área da Publicidade após ter sido despedida por se ter separado do marido. A frágil imagem da protagonista é sublinhada quando esta é alvo de atenção de personagens sinistras ligadas ao submundo da criminalidade que de imediato disponibilizam-se para a ajudarem. Todavia, nesta situação irá ser evidente o interesse

masculino pela boa aparência da jovem modelo fotográfico ao ser utilizada como um meio para se atingir vários fins, como agradar um cliente de Publicidade, tentativa de angariação de clientes através dos seus conhecimentos. Mediante o sucedido, esta personagem irá transmitir uma perturbante insatisfação perante a vida ao constatar o calculismo que a rodeia. Esta insatisfação será fortemente sublinhada ao assistir à morte da única personagem que dedicou alguma atenção à sua pessoa, Vitor Lopes, ainda que também esta se tenha referido à protagonista principal num tom depreciativo ao dizer que iria empregá-la, como se tratasse de um objeto.

Mediante o exposto, será possível concluir que o estilo cinematográfico presente nestes dois filmes teve uma revelância acrescida na imagem feminina pelo registo, no primeiro, da sua função em termos de veiculação dos ideais do regime. No segundo, a sua importância advém do enfoque a problemáticas associadas à condição feminina de uma forma real e direta, sem o habitual fim feliz que tanto marcou as comédias dos anos trinta e quarenta.



## **BIBLIOGRAFIA**

Alão, Ana Paula (1990). “As práticas afectivas.” In António Reis (dir.). *Portugal Contemporâneo*. Volume 2. Lisboa: Selecções Reader’s Digest, pp. 761-766.

Alão, Ana Paula (1990). “Amor e sexualidade: mudança de comportamentos.” In António Reis (dir.). *Portugal Contemporâneo*. Volume 3. Lisboa: Selecções Reader’s Digest, pp. 367-380.

Alão, Ana Paula (1990). “As mudanças na condição feminina e na família.” In António Reis (dir.). *Portugal Contemporâneo*. Volume 3. Lisboa: Selecções Reader’s Digest, pp. 749-756.

Almeida, Rui (2005). *Portugal e a Europa - Ideias, Factos, Desafios*. Lisboa: Edições Sílabo.

António, Lauro (1978). *Cinema e Censura em Portugal. 1926-1974*. Lisboa: Arcádia.

Baptista, Tiago (2008). *A invenção do cinema português*. Lisboa: Edições Tinta da China.

Bardin, Laurence (1977). *A Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, Lda.

Barnier, Martin (2007). “A Severa” In Carolin Overhoff Ferreira (coord.). *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, pp. 19-28.

Barreto, António (2000). “Portugal e a Europa: quatro décadas.” In António Barreto (org.). *Indicadores Sociais, 1960-1999. Indicadores sociais em Portugal e na União Europeia*. Volume II. Lisboa: Imprensa das Ciências Sociais (ICS), pp. 37-74.

Barreto (2004). “Mudança Social em Portugal, 1960-2000.” In António Costa Pinto (coord.). *Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 137-162.

Bastos, Daniel (2008). “Mulheres na Política. A Participação Feminina na Campanha Presidencial de 1949 em Évora.” In Sara Marques Pereira (dir.). *Feminino ao Sul – História e Historiografia da Mulher*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 37-43.

Caetano, Lucília (1986). “A participação da mulher na indústria transformadora.” In Colóquio sobre a Mulher na Sociedade Portuguesa: Visão Histórica e Perspectivas Actuais, 1985. *A mulher na sociedade portuguesa: visão histórica e perspectivas actuais*. Coimbra: Instituto de História Económica e Social da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 383-395.

Carreira, Henrique Medina (1996). “As políticas sociais em Portugal.” In António Barreto (org.). *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: ICS, pp. 365-498.

Cleto, Germano (1979). *Rumos do Cinema Português*. In Cadernos do Fundo Apoio aos Organismos Juvenis (FAOJ), nº 14, Série A.

Costa, Alves (1978). *Breve história do cinema português (1896-1962)*. In Álvaro Salema (dir.). *Biblioteca Breve*. Vol. 11. Amadora: Livraria Bertrand.

Costa, João Bénard da (1991). *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Cova, Anne e António Costa Pinto (1997). “O Salazarismo e as mulheres. Uma Abordagem Comparativa” In *Penélope: Revista de História e Ciências*, nº 17, número temático: *Género, discurso e guerra*, pp. 71-94.

Estanque, Elísio e Rui Bebianco (2007). *Do activismo à indiferença: os movimentos estudantis em Coimbra*. Lisboa: ICS.

Ferrão, João (1990). “Recomposição social: surpresas e confirmações.” In António Reis (dir.). *Portugal Contemporâneo*. Volume 3. Lisboa: Selecções Reader’s Digest, pp. 167-190.

Ferreira, Carolin Overhoff (2007). “Introdução.” In Carolin Overhoff Ferreira (coord.). *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, pp. 7-14.

Ferreira, Carolin Overhoff (2007). “Os Verdes Anos, Paulo Rocha, 1963” In Carolin Overhoff Ferreira (coord.). *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, pp. 103-112.

Ferreira, Carolin Overhoff (2007). “*Uma Abelha na Chuva*, Fernando Lopes, 1968-1971.” In Carolin Overhoff Ferreira (coord.). *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, pp. 113-121.

Freire, Isabel (2010). *O Amor e Sexo no tempo de Salazar*. Lisboa: A Esfera dos Livros.

Gameiro, José (1990). “Uma nova visão da família e do casamento.” In António Reis (dir.). *Portugal Contemporâneo*. Volume 3. Lisboa: Selecções Reader’s Digest, pp. 357-366.

Geada, Eduardo (1990). “A tentativa de um cinema de autores”. In António Reis (dir.). *Portugal Contemporâneo*. Volume 3. Lisboa: Selecções Reader’s Digest, SA, pp. 291-300.

Gorjão, Vanda (2002). *Mulheres em tempos sombrios. Oposição feminina ao Estado Novo*. Lisboa: ICS.

Granja, Paulo Jorge (2001). “A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo.” In Luís Reis Torgal (coord.). *O Cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Autores, Círculo de Leitores e Temas e Debates, pp. 194-233.

Guinote, Paulo (1990). “A vitória do conservadorismo puritano na literatura de educação sexual e formação conjugal.” In António Reis (dir.). *Portugal Contemporâneo*. Volume 2. Lisboa: Selecções Reader’s Digest, pp. 745-760.

Monteiro, Paulo Filipe (2001). “Uma margem no centro: a arte e o poder do «novo cinema».” In Luís Reis Torgal (coord.). *O Cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Autores, Círculo de Leitores e Temas e Debates, pp. 306-339.

Mónica, Maria Filomena (1978). *Educação e Sociedade no Portugal de Salazar*. Lisboa: Editorial Presença/Gabinete de Investigações Sociais.

Mónica, Maria Filomena (1996). “A evolução dos costumes em Portugal, 1960-1995.” In António Barreto (org.). *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: ICS, pp. 215-231.

Neale, Stephen (1980). *Genre*. Londres: British Film Institute.

Nunes, A. Sedas (2000). *A. Sedas Nunes, Antologia Sociológica*. Lisboa: ICS.

Nunes, Maria Teresa Alvarez (2007). “Género e Cidadania nas Imagens da História.” In *Cadernos da Condição Feminina*. Vol. 64. Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género.

Oliveira, César (1990). “Da ditadura militar à implantação do salazarismo.” In António Reis (dir.). *Portugal Contemporâneo*. Volume 2. Lisboa: Selecções Reader’s Digest, pp. 397-416.

Pais, José Machado (1990). “Austeridade e moralismo nos padrões estéticos.” In António Reis (dir.). *Portugal Contemporâneo*. Volume 2. Lisboa: Selecções Reader’s Digest, pp. 733-744.

Pereira, Wagner Pinheiro (2003). “Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo.” In *História: Questões e Debates*, nº 38. Curitiba: Editora UFPR, pp. 101-138.

Pimentel, Irene (1999). “As mulheres no Estado Novo e as organizações femininas estatais.” In Anne Cova e Maria Beatriz Nizza da Silva. *As Mulheres e o Estado*. Lisboa: Universidade Aberta, pp. 63-90.

Pimentel, Irene (2001). *História das Organizações Femininas do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates.

Pina, Luís (1978). *Panorama do Cinema Português*. Colecção: Breviários da Cultura. Lisboa: Terra Livre.

Pina, Luís (1987). *História do cinema português*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Pinto, António Costa (1994). *Os Camisas Azuis. Ideologia, Élites e Movimentos Fascistas em Portugal. 1914-1945*. Lisboa: Editorial Estampa.

Pinto, António Costa (2001). *O Fim do Império Português*. Lisboa: Livros Horizonte.

Pinto, António Costa e Nuno Severiano Teixeira (2005). “Portugal e a integração europeia, 1945-1986.” In António Costa Pinto e Nuno Severiano Teixeira (org.). *A Europa do Sul e a construção da União Europeia, 1945-2000*. Lisboa: ICS, pp. 17-43.

Quivy, Raymond e Luc Van Campenhoudt (1995). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva – Publicações, S.A.

Ramos, Jorge Leitão (1989). *Dicionário do Cinema Português*. Lisboa: Editorial Caminho.

Ramos, Rui (2009). “Salazar e a «revolução nacional» (1926-1945).” In Rui Ramos (coord.). *História de Portugal*. Lisboa: Esfera dos Livros, pp. 627-665.

Ramos, Rui (2009). “O segundo salazarismo: A Guerra Fria, a industrialização e as guerras em África (1945-1974).” In Rui Ramos (coord.). *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, pp. 667-704..

Reis, António (1990a). “Portugal no século XX: a difícil conquista da democracia.” In Jorge Borges de Macedo. *História Universal. Imperialismo Moderno. Guerras Mundiais. A Década de 80*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 246-265.

Reis, António (1990b). “A abertura falhada de Caetano: o *impasse* e a agonia do regime.” In António Reis (dir.). *Portugal Contemporâneo*. Volume 3. Lisboa: Selecções Reader’s Digest, pp. 45-60.

Reis, Carlos (1990). “A produção cultural entre a norma e a ruptura.” In António Reis (dir.). *Portugal Contemporâneo*. Vol. 2. Lisboa, Selecções Reader’s Digest, pp. 585-654.

Rodrigues, Julieta Amedida (1983). “Continuidade e mudança nos papéis das mulheres urbanas portuguesas: emergência de novas estruturas familiares.” In *Análise Social*, volume XIX (3º-4º-5º) 1983 (nº77-78-79), pp. 909-938.

Rosas, Fernando (1994). *O Estado Novo (1926-1974)*. Vol. 7. In José Mattoso (dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, Lda. e Autores.

Rosas, Fernando (1990). “O país, o regime e a oposição nas vésperas das eleições de 1958.” In António Reis (dir.). *Portugal Contemporâneo*. Volume 3. Lisboa: Selecções Reader’s Digest, pp. 15-20.

Smith, Anne-Marie (1999). *Girls on film: analysis of women’s images in contemporary Americans and “Golden Age” Hollywood films*. Unpublished master’s thesis, Cleveland State University, Cleveland, Ohio.

site: <http://academic.csuohio.edu/kneuendorf/content/coding/hcindex.htm> (Geral)

<http://academic.csuohio.edu/kneuendorf/content/hcoding/smithcb.htm>

Scoth, Joan Wallach (2008). “Género: Uma Categoria Útil de Análise Histórica.” In Ana Isabel Crespo, Ana Monteiro-Ferreira, Anabela Galhardo Couto, Isabel Cruz e Teresa Joaquim (orgs.). *Variações sobre Sexo e Género*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 49-77.

Serrão, Joel (1972). *A Emigração Portuguesa – Sondagem Histórica*. Lisboa: Livros Horizonte.

Silveira, Joel da (1990). “As guerras coloniais e a queda do império.” In António Reis (dir.). *Portugal Contemporâneo*. Volume 3. Lisboa: Selecções Reader’s Digest, pp. 71-106.

Telo, António José (1995). “Portugal, 1958-74: uma sociedade em mudança.” In João Medina. *História de Portugal – dos tempos pré-históricos aos nossos dias*. Volume XIII: *O «Estado Novo» II - Opresão e resistência*. Amadora: Ediclube, Edição e Promoção do Livro, Lda, pp. 317-330.

Vidal, Duarte (1974). *O Processo das Três Marias. Defesa de Maria Isabel Barreno*. Lisboa: Editorial Futura.

# **ANEXOS**

## **Anexo 1: Codificação Analítica de Anne-Marie Smith (1999)**



## Film Analysis Codebook (Smith)

---

Items 2 through 8 are to be filled out by the principal coder for each FFF film.

A Female Focused Film (FFF) is a film in which at least half of the content a) centers around one or more principal female characters; b) is told from a female point of view; and c) focuses on the principal female character(s)' daily life, including social, emotional, and psychological issues, problems, and struggles, and how these affect her and those around her.

1. Name of Film:

2. ID# of Film: (Three digit number beginning with 3, 4, or 9 depending on the decade.)

3. Year of Film's Release:

4. Genre: Defined by Gehring (1988) as "the division of movies into groups which have similar subjects and/ or themes" (p. 1).

-Film genres will be determined by consulting The Internet Movie Data Base, Ltd. (1999, [www.imdb.com](http://www.imdb.com)) for each film.

-All applicable genres will be coded for each film.

01-Comedy

02-Romance

03-Action Adventure

04-Drama

05-Western

06-Film Noir

07-Woman's Film

08-Melodrama

09-Horror

10-Science Fiction

11-Fantasy

12-Musical

13-Romantic Comedy

14-Gangster

15-War

16-Thriller

17-Crime

5. Creative Control: According to gender (female or male) the names and number of:

A-Producer(s)

B-Director(s)

C-Writer(s)  
D-Editor(s)

6. If Applicable, Rank Among the Top 5 Annual Box Office Grossing Films, 1939-1949, from Sackett (1990).

7. If Applicable, Rank Among the Top 50 Annual Box Office Grossing Films:

1991-1998, from the Internet at Box Office '98.

1990 from Top Rental Films for 1990 ("Top Rental Films for 1990," 1991).

8. If Able to Identify, Box Office Gross:

---

Items 9 through 13 are to be filled out by any coder for each FFF film as defined in Appendix A.

9. Diegetic Time in Plot of Film: Write in the estimated time in months that has passed in the plot of the film (Capwell, 1997).

-Use 999-Cannot determine

10. Time Period in which Film Takes Place:

-Write in year/ decade in which the film takes place (e.g. 1930s, 1950s, 1980s). (Primary time)

-If there are flashbacks in the film, estimate the time period (year/ decade ) in which each flashback takes place. (Flashback time)

-Use 9999- Cannot determine

11. Plot Themes: (Haskell, 1987, p.163-164)

The following plot themes are identified by Haskell (1987) as those which are traditionally inherent to the "woman's film" (defined in Appendix A). When coding this variable, please pay close attention to the definitions below to determine if any apply, mainly in regards to the female characters. There will be films in which none of these apply.

-Circle the corresponding numbers for all plot themes that apply to the film.

1-Sacrifice: "The woman must 'sacrifice' a) herself for her children; b) her children for their own welfare; c) marriage for her lover; d) her lover for marriage or for his own welfare, e) her career for love, f) love for her career."

2-Affliction: "The heroine is struck by some 'affliction' which she keeps a secret and eventually either dies unblemished. . . or is cured."

3-Choice: "The heroine [is] pursued by at least two suitors who wait, with undivided attention, her decision; on it, their future happiness depends."

4-Competition: "The heroine meets and does battle with the woman whose husband (fiancé, lover) she loves."

8-None of the above

## 12. Number of Principal Characters by Gender:

According to gender (female or male) write in the number of principal characters.

As defined in Appendix A: A principal character is one whom the plot centers around and whose presence is essential to the story.

## 13. Number of Supporting Characters by Gender:

According to gender (female or male) write in the number of supporting characters.

As defined in Appendix A: A supporting character is one who has a significant relationship with and active impact on some aspect of the principal character's life. This relationship and active impact is important to the story and observed through the supporting character's actions and behaviors.

As defined in Appendix A: A minor character is one who has no active impact on the story.

For example: In *As Good As It Gets* Simon's art dealer, Frank, was coded as a supporting character because he had a significant relationship with Simon, and as a result of his actions (giving Melvin Simon's dog to watch), Simon and Melvin's relationship changes (they are brought closer together). In comparison, Carol's mother and son had a significant relationship with her, but they did not actively impact the story through their actions and behaviors and were defined as minor characters.

---

## Character Analysis Codebook (Smith)

All items are to be filled out for each principal and supporting character, female and male.

1. Name of Film: Write in the name of the film.

2. ID# of Film: To be filled in by the principal coder. (Three digit number beginning with 3, 4, or 9 depending on the decade.)

3. Character Name: Write in character's name or a brief description of the character if no name is given.

4. Character ID: To be filled in by the principal coder.

5. Principal or Supporting Character: Write in the corresponding number (See definitions in Appendix A and on previous page).

- 1-Principal
- 2-Supporting

6. Gender: Write in the corresponding number with the gender of the character.

- 1-Female
- 2-Male

7. Race: Write in the number corresponding with the apparent racial characteristics of the character.

- 1-Caucasian
- 2-African-American
- 3-Asian
- 4-Hispanic
- 5-Native-American
- 7-Other (and write in)
- 8-Does not apply
- 9-Cannot tell

8. Age: Write in the number corresponding with the apparent age of the character.

- 1-Infant, 0-2 years old
- 2-Child, 3-12 years old
- 3-Adolescent, 13-19 years old
- 4-Young Adult, 20-39 years old
- 5-Middle-Age Adult, 40-54 years old
- 6-Mature Adult, 55-64 years old
- 7-Senior Adult, > 65 years old
- 8-Does not apply
- 9-Cannot tell

9. Occupation: Write in the number corresponding to the apparent occupation of the character.

- 01-None identified
- 02-Athlete
- 03-Attorney
- 04-Businessperson
- 05-Educator
- 06-Entertainment Industry
- 07-Factory Worker
- 08-Farmer

- 09-Homemaker
- 10-Law Enforcement
- 11-Physician/Medical
- 12-Restaurant Business (owner, waiter/waitress, bartender)
- 13-Sales
- 14-Secretarial/Clerical
- 15-Student
- 16-Writer
- 17-Artist
- 18-Hotel/ Hospitality Management
- 19-Spy/ Government Agent
- 20-Independently Wealthy (does not need to work)
- 21-Unemployed
- 22-Criminal/Convict
- 23-Prostitute
- 24-Military
- 25-Service-Oriented (Any other occupation not listed which is customer focused. For example, a flight attendant, hairdresser, consultant. Write in occupation).
- 26-Other (and write in)
- 88-Does not apply

10. SES: Write in the corresponding number to the apparent socio-economic status for the character (Capwell, 1997).

- 1-Upper/upper middle class: Well-to-do, high-level job or no job, not dependent on monthly income to live.
- 2-Middle class: Works for a living, has all necessities and some luxuries.
- 3-Working class/lower class- Does not have all necessities, does not possess luxuries, may be unemployed, and/or on public assistance.
- 8-Does not apply
- 9-Cannot tell

11. Marital Status at Beginning of Film: Write in the corresponding number to the apparent marital status of the character in the beginning of the film.

\*\*Use 1-Single, if the character is unattached and if it is not indicated if the character is divorced, separated, or widowed.

- 1-Single
- 2-Married
- 3-Separated
- 4-Divorced
- 5-Widowed
- 8-Does not apply
- 9-Cannot tell

12. Marital Status at the End of Film: Write in the corresponding number to the apparent marital status of the character at the end of the film.

**\*\*Use 1-Single, if the character is unattached and if it is not indicated if the character is divorced, separated, or widowed.**

- 1-Single
- 2-Married
- 3-Separated
- 4-Divorced
- 5-Widowed
- 8-Does not apply
- 9-Cannot tell

**13. Education: Write in the corresponding number to the apparent education level of the character.**

**\*\*Use 9-Cannot tell, if the character's level of education is not obviously observed or stated. For example, a doctor or lawyer would have obviously had to go to medical or law school at the Graduate level to practice.**

- 1-Less than High School
- 2-High School Graduate
- 3-Some College
- 4-College Graduate
- 5-Graduate (Masters or Ph.D.)
- 8-Does not apply
- 9-Cannot tell

**14. Relationships: Circle the corresponding numbers to all the apparent roles/ relationships the character has with other characters (principal, supporting, and minor) in the film.**

For example, a character who is a wife, mother, and child of a parent herself would be coded as 04, 03, 01.

- 01-Child
- 02-Sibling
- 03-Parent
- 04-Spouse
- 05-Boyfriend (Implied Romance)
- 06-Girlfriend (Implied Romance)
- 07-Fiancé
- 08-Friend (No Implied Romance)
- 09-Business Associate/ Co-worker
- 10-Other (and write in)
- 88-No relationships with other characters

**15. Sex-Role Behaviors: Circle the corresponding numbers to all apparent sex-role behaviors the character is shown doing in the film (Items 01-05 from Henderson & Greenberg, 1980).**

- 01-Housework
- 02-Preparing food/drink
- 03-Caring for children
- 04-Shopping
- 05-Working outside, in the yard
- 06-Working outside the home in a business setting
- 07-Working/Conducting business in the home
- 08-Crying
- 09-Physical aggression- Physical aggression is defined as physically attacking another. Examples of physical aggression are punching, hitting, slapping, pushing.
- 10-Verbal aggression- Verbal aggression is defined as verbally attacking the self-concept of another instead of, or in addition to, attacking the individual's position on an issue. This attack is intended to cause psychological pain, therefore, causing the person to feel less favorably about the self. Name calling, swearing, and phrases such as "shut up" are also considered to be verbally aggressive.
- 88-No sex-role behaviors observed

16. Sex-Role Traits: For each sex-role trait, write in the corresponding number rank on your coding form.

---

-Instructions and items A through G were adapted from the 24-Item Personal Attributes Questionnaire (see Lenney, 1991, pp. 607-608).

-Items H and I were adapted from Pingree et al. (1976)

Instructions: Items A through H consist of a pair of characteristics. For example:

Not at all artistic 00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 Very Artistic

Each pair describes contradictory characteristics-- that is, you cannot be both at the same time, such as very artistic and not at all artistic.

The numbers form a scale between the two extremes. On your coding form, you are to write in the number that best describes where the character falls on the scale. For example, if you think the character has no artistic ability, you would choose 00, if you think the character is pretty good, you might choose 09. If the character is only medium or has artistic ability observed at an average or normal level, you might choose 05, and so forth. For all sex-role traits where there is no basis for judgement, use 88 for Not Observed. Write in your 00-10, or 88 rating for each sex-role trait on the coding form in the appropriate area.

Note: M, Masculinity Scale; F, Femininity Scale.

Underlined poles are the extreme masculine response for the M scale, and the extreme feminine response for the F scale.

A. Independent- Not dependent, as not subject to control by others. Not requiring or relying on something or others to meet needs, whether those needs are emotional, physical, psychological, or financial. Autonomous, self-reliant.

(M) Not at all independent 00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 Very independent

B. Emotional- Dominated or prone to emotion, defined as the affective aspect of consciousness. Markedly aroused or agitated in feeling or sensibilities. One who openly displays feelings such as sadness, anger, or fear, for example. Expressive of emotions.

(F) Not at all emotional 00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 Very emotional

C. Gentle- Free from harshness, sternness, or violence. Passive.

Rough- Characterized by harshness, violence, or force. Coarse or rugged in character.

(F) Very rough 00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 Very gentle

D. Competitive- Relating to, characterized by, or based on competition, defined as the act or process of competing; rivalry. A contest between two rivals. (Use 88 for Not Observed)

(M) Not at all competitive 00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 Very competitive

E. Kind- Of a sympathetic nature. Disposed to being helpful and concerned toward others. Good-hearted, friendly.

(F) Not at all kind 00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 Very kind

F. Perseverance-The action or condition or an instance of persevering, defined as to persist in a state, enterprise, or undertaking in spite of counter influences, opposition, or discouragement. (Use 88 for Not Observed)

(M) Gives up very easily 00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 Never gives up easily

G. Self-confidence- Confidence in oneself and in one's powers and abilities. Trust or faith in oneself.

(M) Not at all self-confident 00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 Very self-confident

H. Career oriented- One who takes steps in order to secure a professional position or is already in a professional position. Having a career is important to her/him.

Not at all career oriented 00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 Career oriented

I. Home and Family oriented- One who values domestic and family life. This is an important aspect of her/his life.

Not at all home and 00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 Home family oriented and family oriented



---

17. Personality Traits by Personality Dimension (Eysenck, 1967; Eysenck, 1990; Eysenck & Eysenck, 1985): For each character, rate the degree to which the personality traits listed below are observed, using the scale between 00 and 10. A 00 rating would mean that the trait was not at all observed, where a 10 rating would mean that the trait was strongly observed in the character. A 05 rating may mean that the trait was observed at a normal or average level. For all personality traits where there is no basis for judgement, use 88 for Not Observed. Write in your 00-10 or 88 rating for each personality trait on the coding form in the appropriate area.

Not Present At All 00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 Strongly Present

#### Extraversion-Introversion Traits

A-Sociable- Inclined by nature to companionship with others of the same species. Likes to be around other people.

B-Lively- Briskly alert and energetic.

C-Active- Expressing action as distinct from mere existence or state. Likes to participate and has an interest in surroundings.

D-Assertive- Disposed to or characterized by bold or confident assertion. Assert oneself- to compel recognition especially of one's rights. Stands up for themselves and their rights.

E-Sensation seeking- Seeking out a state of excited interest or feeling. This includes hedonistic activities, alcohol consumption, and illicit drug use.

#### Neuroticism Traits

F-Anxious- Characterized by extreme uneasiness of mind usually over an impending or anticipated ill; fearful concern or interest. Nervous.

G-Depressed- Low in spirits; sad.

H-Guilt- The state of mind of one who has committed an offense, consciously as well as imagined.

I-Low self-esteem- Low level of confidence and satisfaction in oneself.

J-Tense- Marked by strain or suspense.

#### Psychoticism Traits

K-Aggressive- Tendency toward or practicing aggression, defined as, a forceful action or procedure (as an unprovoked attack) especially when intended to dominate or master. Hostile, injurious, or destructive behavior or outlook especially when caused by frustration.

Aggression can be physical or verbal.

L-Cold- Marked by lack of sympathy, interest, or sensitivity.

M-Egocentric- Concerned with the individual rather than society. Selfish.

N-Impersonal- Not engaging the human personality or emotions. Not emotional in relationship to others.

O-Impulsive- Prone to act on impulse; acting momentarily; spontaneous.

---

18. Body-Image (Thompson & Gray, 1995): Using the female and male figures below, circle the number of the body-shape that best matches the character's body-shape. Use female figures 1-9 to rate female characters, and male figures 1-9 to rate male characters. Use 0 for does not apply.

The Contour Drawing Rating Scale [Insert image here]

19. Primary Relationship Change: Write in the number that best corresponds to the most important relationship change and what specifically that was. The most important relationship change is defined as the one that may have impacted one or more other relationships the character had in a positive or negative way.

01-Relationship with oneself (e.g. improved self-esteem, empowerment, sobriety)

02-Relationship with spouse

03-Relationship with opposite sex (Implied Romance)

04-Relationship with same sex (Implied Romance)

05-Relationship with family member

06-Relationship with opposite sex friend (No Implied Romance)

07-Relationship with same sex friend (No Implied Romance)

08-Relationship with business associate

09-Other (and write in)

88-No change noted in any character relationship

20. Sexual Activity: Sexual activity is defined as sexual intercourse or sex act with comparable level of physical intimacy. This can either be observed or implied. Circle the corresponding numbers to all situations in which sexual activity took place.

1-In a marriage

2-In a long-standing heterosexual relationship, greater than or equal to 1 year

3-In a long-standing homosexual relationship, greater than or equal to 1 year

4-In a short-term heterosexual relationship, less than 1 year

5-In a short-term homosexual relationship, less than 1 year

6-One sexual encounter (e.g. "a one night stand")

7-Other (and write in)

8-No sexual activity observed or implied

21. Consequences of Sexual Activity (Character Being Coded For): Circle the corresponding numbers to all direct consequences of the character's sexual activity on the character her/himself.

- 1-Pregnancy
- 2-Marriage
- 3-Separation
- 4-Divorce
- 5-Physical illness
- 6-Psychological illness
- 7-Death
- 8-Other (and write in)
- 9-No consequences noted

22. Consequences of Sexual Activity (Affects on Other Characters): Circle the corresponding numbers to all indirect consequences the character's sexual activity had on other characters. Then write in which consequence goes with which character. For example, a husband ("Jack") who finds out his wife had an affair with another man becomes psychologically ill would be coded 5-Jack.

- 1-Marriage
- 2-Separation
- 3-Divorce
- 4-Physical illness
- 5-Psychological illness
- 6-Death
- 7-Other (and write in)
- 8-No consequences noted

23. Life Events: Circle the corresponding numbers to all negative life events the character experiences.

- 01-Death
- 02-Death of a spouse
- 03-Death of a child born alive
- 04-Death of a significant other
- 05-Miscarriage
- 06-Abortion
- 07-Stillborn infant (e.g. the baby is carried to term but is not alive on delivery)
- 08-Infertility
- 09-Loss of spouse through physical separation
- 10-Loss of child through physical separation
- 11-Loss of important relationship with opposite sex character (Implied Romance)
- 12-Loss of important relationship with same sex character (Implied Romance)
- 13-Loss of important relationship with family member
- 14-Loss of important relationship with opposite sex friend (No Implied Romance)
- 15-Loss of important relationship with same sex friend (No Implied Romance)

16-Other (and write in)

88-No negative life events noted

**Anexo 2: Grelhas de Observação baseadas na Codificação Analítica de  
Anne-Marie Smith (1999)**

***Tabela 1. Grelha de Observação dos filmes selecionados baseada na codificação analítica de Anne-Marie Smith (1999)***

	<i>FADO – História de uma cantadeira</i>	<i>CERCO</i>
<b>1. Identificação</b>	Ano de lançamento: 1948/ Género: 12-Musical/ Produtor: Lisboa Filmes/ Director: Perdigão Queiroga/ Escritor: Armando V. Pinto/ Editor: Lisboa Filmes	Ano de lançamento: 1970/ Género: 04 – Drama/ Produtor: Cinenovofilmes/ Director: António da Cunha Telles/ Escritor: Ant. C. Telles/ Editor: Cinenovofilmes
<b>2. Duração em meses do enredo</b>	Não foi possível observar	Não foi possível observar
<b>3. Época retratada no filme</b>	1940s	1960s
<b>4. -Identificação dos temas de enredo.</b>  -Enumeração por género das personagens principais e secundárias	Temas de enredo: 1- Sacrificio (a sua carreira pelo o amor). Personagem principal feminina: Ana Maria/ Personagem secundária feminina: Luisinha – Personagens secundárias masculinas: Júlio, Chico Fadista e Elias.	Temas de enredo: (nenhum).  Personagem principal feminina: Marta/ Personagem secundária feminina: inexistente – Personagens secundárias masculinas: Vitor Lopes, Dr. Alves, Carlos

***Tabela 2. Grelha de Observação às personagens principais do filmes selecionados, com base na codificação analítica de Anne-Marie Smith (1999)***

	<b><i>FADO – História de uma cantadeira</i></b>	<b><i>CERCO</i></b>
<b>5. Identificação da Personagem</b>	Nome: Ana Maria. Número atribuído: 01.	Nome: Marta. Número atribuído: 01
<b>6. Atributos da Personagem</b>	<b><i>Personagem:</i></b> Principal. <b><i>Sexo:</i></b> Feminino. <b><i>Etnia:</i></b> “Caucasian”. <b><i>Idade:</i></b> 04 (jovem adulto) <b><i>Ocupação:</i></b> 17 artista. <b><i>Estatuto Sócio-Económico:</i></b> classe média. <b><i>Estatuto marital no início do filme:</i></b> solteira. <b><i>Estatuto marital no final:</i></b> solteira. <b><i>Grau de Ensino:</i></b> 09 (não se sabe). <b><i>Relações entre personagens:</i></b> 06 (namorada); 08 (amiga); 09 (sócia de negócios). <b><i>Comportamentos sociais:</i></b> 03 (cuidar de crianças); 06 (trabalhar fora de casa); 08 (chorar).	<b><i>Personagem:</i></b> Principal. <b><i>Sexo:</i></b> Feminino. <b><i>Etnia:</i></b> “Caucasian”. <b><i>Idade:</i></b> 04 (jovem adulto) <b><i>Ocupação:</i></b> 25- (prestação de serviços: publicidade). <b><i>Estatuto Sócio-Económico:</i></b> classe média. <b><i>Estatuto marital no início do filme:</i></b> casada. <b><i>Estatuto marital no final do filme:</i></b> separada. <b><i>Grau de ensino:</i></b> 09 (não se sabe). <b><i>Relações entre personagens:</i></b> 4(esposa); 7 (amante); 8 (amiga); 9 (colega de trabalho). <b><i>Comportamentos sociais:</i></b> 2 (preparar refeição); 4 (fazer compras); 6 (trabalhar fora de casa); 8 (chorar).
<b>7. Traços identificativos do Género</b>	Independência: 06; Emotivo/a: 07; Amável/Bruto: 08; Competitivo: 06; Altruísta: 09; Perseverança: 08; Confiança pessoal: 08; Aptência profissional: 08; Aptência doméstica: 09	Independência: 07; Emotivo/a: 06; Amável/Bruto: 07; Competitivo: 08; Altruísta: 07; Perseverança: 08; Confiança pessoal: 07; Aptência profissional: 09; Aptência doméstica: 04
<b>8. Traços de Personalidade</b>	Sociável: 09; Energético/a: 09; Ativa: 09; Assertivo/a: 07; Avidéz pelas sensações: 06; Ansioso/a: 08; Depressivo/a: 08; Sentimento de culpa: 09; Baixo grau de estima pessoal: 01; Nível de expectativa: 08; Agressividade: 06; Falta de sensibilidade: 02; Egocêntrico/a: 02; Impessoalidade: 02; Impulsividade: 06	Sociável: 07; Energético/a: 07; Ativo/a: 08; Assertivo/a: 06; Avidéz pelas sensações: 08; Ansioso/a: 06; Depressivo/a: 09; Sentimento de culpa: 06; Baixo grau de estima pessoal: 06; Nível de expectativa: 08; Agressivo/a: 01; Falta de sensibilidade: 06; Egocêntrico/a: 04; Impessoalidade: 06; Impulsividade: 04.
<b>9. Imagem corporal</b>	Estilo conservador, sempre discreto e uniforme, muito senhoril.	Estilo moderno (uso de mini-saia, ausência de soutien, recurso a sardas falsas).
<b>10. Principal mudança nas relações com os demais</b>	03 – A relação com pessoa do sexo oposto (implicando romance)- (relação com Júlio, seu namorado, através do reencontro do casal no final do filme, no qual se procura destacar a via tradicional através do casamento que se adivinha neste evento).	06 – Relação com uma pessoa do sexo oposto (não implicando romance)- (a relação com Vitor Lopes assume relevância, pois esta terá contribuído eventualmente para a morte da personagem masculina).
<b>11. Ocorrência de actividade sexual</b>	08 (nenhuma)	01 (casamento); 06 (encontro fortuito); 7 Outra (a sua relação com o seu amante). Consequências: 3 (separação).
<b>11. Eventos da Vida</b>	04 (a morte de alguém próximo)	14 (a perda de um amigo).

**Tabela 3. Grelha de Observação às personagens secundárias de primeira importância dos filmes selecionados, com base na codificação analítica de Anne-Marie Smith (1999)**

	<i>FADO – História de uma cantadeira</i>	<i>CERCO</i>
5. Identificação da personagem	Nome: Júlio. Número atribuído: 02	Nome: Vitor Lopes. Número atribuído: 02
6. Atributos da personagem	<b>Personagem:</b> Secundária. <b>Sexo:</b> Masculino. <b>Etnia:</b> “Caucasian”. <b>Idade:</b> 04 (jovem adulto). <b>Ocupação:</b> 17 (artista). <b>Estatuto Sócio-Económico:</b> 02 (classe média). <b>Estatuto marital no início do filme:</b> 1- Solteiro. <b>Estatuto marital no final do filme:</b> 1-Solteiro. <b>Grau de ensino:</b> 09 (não se sabe). <b>Relações entre personagens:</b> 05 (namorado); 08 (amigo); 09 (colega de profissão). <b>Comportamentos sociais:</b> 03 (cuidar de criança); 06 (trabalhar fora de casa); 09 (agressão física); 10 (agressão verbal).	<b>Personagem:</b> Secundária. <b>Sexo:</b> Maculino. <b>Etnia:</b> “Caucasian”. <b>Idade:</b> 05 (meia idade). <b>Ocupação:</b> 22 (criminoso). <b>Estatuto Sócio-Económico:</b> 02 (classe média). <b>Estatuto marital no início do filme:</b> Solteiro. <b>Estatuto marital no final do filme:</b> 1- Solteiro. <b>Grau de ensino:</b> 09 (não se sabe). <b>Relações entre personagens:</b> 08 (amigo). <b>Comportamentos sociais:</b> 06 (trabalhar fora de casa).
7. Traços identificativos do Género	Independente: 07; Emotivo/a: 09; Amável/Bruto: 04; Competitivo: 07; Altruísta: 07; Perseverança: 09; Confiança pessoal: 07; Aptência profissional: 06; Aptência doméstica: 10	Independente: 07; Emotivo/a: 07; Amável/Bruto: 08; Competitivo/a: 07; Altruísta: 06; Perseverança: 04; Confiança pessoal: 06; Aptência profissional: 04; Aptência doméstica: 04.
8. Traços de Personalidade	Sociável: 09; Energético/a: 08; Ativo/a: 07; Assertivo/a: 07; Avidéz pelas sensações: 02; Ansioso/a: 07; Depressivo/a: 09; Sentimento de culpa: 02; Baixo grau de estima pessoal: 06; Nível de expetativa: 09; Agressividade: 09; Falta de sensibilidade: 02; Egocêntrico/a: 02; Impessoalidade: 02; Impulsividade: 07.	Sociável: 08; Energético/a: 07; Ativo/a: 07; Assertivo/a: 02; Avidéz pelas sensações: 08; Ansioso/a: 06; Depressivo/a: 08; Sentimento de culpa: 07; Baixo grau de estima pessoal: 08; Nível de expetativa: 07; Agressividade: 04; Falta de sensibilidade: 06; Egocêntrico/a: 04; Impessoalidade: 04; Impulsividade: 03.
9. Imagem corporal	Estilo formal, algo descontraído	Estilo clássico, sempre formal e discreto.
10. Principal mudança na relação com os demais	03- Relação com pessoa do sexo oposto (implicando romance)- (o seu amor por Ana Maria, na medida que irá despoletar nela importantes decisões no que concerne a sua carreira profissional).	06- Relação com pessoa do sexo oposto (não implicando romance)- (a sua amizade com Marta, pois eventualmente terá contribuído para a sua morte).
11. Ocorrência de actividade sexual	08 (nenhuma)	06 (um encontro fortuito). Sem consequências desta actividade.
11. Eventos da Vida	04 (a morte de alguém próximo)	01 (morte)



**Tabela 4. Grelha de Observação às personagens secundárias de segunda importância dos filmes selecionados, com base na codificação analítica de Anne-Marie Smith (1999)**

	<i>FADO – História de uma cantadeira</i>	<i>CERCO</i>
5. Identificação da personagem	Nome da personagem: “Chico Fadista”. Número atribuído: 03.	Nome da personagem: Dr. Alves. Número atribuído: 03.
6. Atributos das personagens	<b>Personagem:</b> Secundária. <b>Sexo:</b> Masculino. <b>Etnia:</b> “Caucasian”. <b>Idade:</b> 05 (meia idade). <b>Ocupação:</b> 06 (indústria entretenimento). <b>Estatuto Sócio-Económico:</b> 2 (classe média). <b>Estatuto Marital no início do filme:</b> Solteiro. <b>Estatuto Marital no final do filme:</b> Solteiro. <b>Grau de Ensino:</b> 09 (não se sabe). <b>Relações entre personagens:</b> 08 (amigo); 09 (sócio de negócios). <b>Comportamentos sociais:</b> 06 (trabalhar fora de casa).	<b>Personagem:</b> Secundária. <b>Sexo:</b> Masculino. <b>Etnia:</b> “Caucasian”. <b>Idade:</b> 06 (adulto maduro). <b>Ocupação:</b> 04 (homem de negócios). <b>Estatuto Sócio-Económico:</b> 1 (classe alta). <b>Estatuto marital no início do filme:</b> 09 (não identificável). <b>Estatuto marital no final do filme:</b> 09 (não identificável). <b>Grau de ensino:</b> 09 (não se sabe). <b>Relações entre personagens:</b> 09 (sócio). <b>Comportamentos sociais:</b> 06 (trabalhar fora de casa).
7. Traços identificativos de Género	Independente: 09; Emotivo/a: 08; Amável/bruto: 08; Competitivo/a: 09. Altruísta: 08. Perseverança: 09. Confiança pessoal: 09. Aptência profissional: 09. Aptência doméstica: 06.	Independente: 09; Emotivo/a: 04; Amável/Bruto: 01; Competitivo/a: 09; Altruísta: 01; Perseverança: 09; Confiança pessoal: 08; Aptência profissional: 09; Aptência doméstica: 00.
8. Traços da Personalidade	Sociável: 09; Energético/a: 09; Ativo/a: 09; Assertivo/a: 08; Avidéz pelas sensações: 07; Ansioso/a: 02; Depressivo/a: 02; Sentimento de culpa: 01; Baixo grau de estima pessoal: 04; Nível de expectativa: 06; Agressivo/a: 01; Falta de sensibilidade: 01; Egocêntrico/a: 06; Impessoalidade: 01; Impulsivo/a: 07.	Sociável: 08; Energético/a: 09; Ativo/a: 08; Assertivo/a: 08; Avidéz pelas sensações: 07; Ansioso/a: 04; Depressivo/a: 03; Sentimento de culpa: 04; Baixo grau de estima pessoal: 04; Nível de expectativa: 04; Agressivo/a: 04; Falta de sensibilidade: 10; Egocêntrico/a: 10; Impessoalidade: 08; Impulsividade: 03.
9. Imagem corporal	Estilo clássico, sempre formal, ainda que alegre.	Imagem cuidada de um homem de negócios num estilo clássico.
10. Principal mudança na relação com os demais	08- Relação com sua sócia de negócios– Ana Maria (face ao seu constante esforço para promover a sua carreira que vai resultar na digressão desta pelo Brasil).	01- Relação consigo próprio (face à importância que atribui ao seu sucesso pessoal ao ponto de mandar liquidar Vitor Lopes).
11. Ocorrência de actividade sexual	08 (nenhuma).	08 (nenhuma).
11. Eventos da Vida	04 (a morte de alguém próximo).	16 (Outra: a morte de um concorrente na área de negócios).

***Tabela 5. Grelha de Observação às personagens secundárias de terceira importância dos filmes selecionados, com base na codificação analítica de Anne-Marie Smith (1999)***

	<i>FADO – História de uma cantadeira</i>	<i>CERCO</i>
5. Identificação das personagens	Nome da personagem: Luisinha. Número atribuído: 04.	Nome da personagem: Carlos (marido de Marta). Número atribuído: 04.
6. Atributos das personagens	<b>Personagem:</b> Secundária. <b>Sexo:</b> Feminino. <b>Etnia:</b> “Caucasian”. <b>Idade:</b> 2 (criança 3-12 anos). <b>Ocupação:</b> 15 (estudante). <b>Estatuto Sócio-Económico:</b> 2 (classe média). <b>Estatuto marital no início do filme:</b> 1 (solteira). <b>Estatuto marital no final do filme:</b> (solteira). <b>Grau de ensino:</b> 1 (ensino primário). <b>Relações entre personagens:</b> 08 (amiga). <b>Comportamentos sociais:</b> 88 (nenhum).	<b>Personagem:</b> Secundária. <b>Sexo:</b> Masculino. <b>Etnia:</b> “Caucasian”. <b>Idade:</b> 04 (jovem adulto). <b>Ocupação:</b> 26 (escritor de peças teatrais). <b>Estatuto Sócio-Económico:</b> 01 (classe alta). <b>Estatuto marital de início do filme:</b> 02 (casado). <b>Estatuto marital no final do filme:</b> 03 (separado). <b>Grau de ensino:</b> 09 (não se sabe). <b>Relações entre personagens:</b> 04 (esposo), 09 (colega de trabalho). <b>Comportamentos sociais:</b> 06 (trabalhar fora de casa), 09 (agressão física), 10 (agressão verbal).
7. Traços identificativos do Género	Independente: 01; Emotivo/a: 08; Amável/Bruto: 08; Competitivo/a: 88; Altruísta: 09; Perseverança: 02; Confiança pessoal: 07; Aptência profissional: 88; Aptência doméstica: 10	Independente: 02; Emotivo/a: 07; Amável/Bruto: 02; Competitivo/a: 04; Altruísta: 02; Perseverança: 04; Confiança pessoal: 06; Aptência profissional: 08; Aptência doméstica: 06.
8. Traços de Personalidade	Sociável: 09; Energético/a: 08; Ativo/a: 07; Assertivo/a: 02; Avidez pelas sensações: 01; Ansioso/a: 04; Depressivo/a: 07; Sentimento de culpa: 01; Baixo grau de estima pessoal: 01; Nível de expectativa: 08; Agressivo/a: 01; Falta de sensibilidade: 01; Egocêntrico/a: 01; Impessoalidade: 01; Impulsividade: 01.	Sociável: 07; Energético/a: 07; Ativo/a: 07; Assertivo/a: 04; Avidez pelas sensações: 06; Ansioso/a: 08; Depressivo/a: 06; Sentimento de culpa: 04; Baixo grau de estima pessoal: 07; Nível de expectativa: 04; Agressivo/a: 10; Falta de sensibilidade: 08; Egocêntrico/a: 10; Impessoalidade: 08; Impulsividade: 09.
9. Imagem corporal	Estilo infantil clássico.	Estilo clássico, formal ainda que algo descontraído.
10. Principal mudança nas relações com os demais	07- Relação de amizade com pessoa do mesmo sexo – não implicando romance (a sua amizade com Ana Maria é fulcral face ao sentimento de culpa que assola a cantadeira relativamente à opção tomada em relação à sua carreira com a morte desta criança).	02- Relação com a esposa (é relevante, pois a sua separação irá ditar a saída do emprego de Marta e originar que esta procure trabalho na Publicidade).
11. Ocorrência de actividade sexual	08 (nenhuma)	01 (casamento); Consequências: 3- Separação
11. Eventos da Vida	01 (morte).	88 (nenhum).

***Tabela 6. Grelha de Observação à personagem secundária de quarta importância dos filmes selecionados, com base na codificação analítica de Anne-Marie Smith (1999)***

	<b><i>FADO – História de uma cantadeira</i></b>
<b>5. Identificação da personagens</b>	Nome da personagem: “Lingrinhas”. Número atribuído: 05.
<b>6. Atributos das personagens</b>	<b><i>Personagem:</i></b> secundária. <b><i>Sexo:</i></b> Masculino. <b><i>Etnia:</i></b> “Caucasian”. <b><i>Idade:</i></b> 04 (jovem adulto). <b><i>Ocupação:</i></b> 26 (Carpinteiro). <b><i>Estatuto Sócio-Económico:</i></b> 3 (Classe operária). <b><i>Estatuto marital no início do filme:</i></b> 09 (não se sabe). <b><i>Estatuto marital no final do filme:</i></b> 09 (não se sabe). <b><i>Grau de ensino:</i></b> 09 (não se sabe). <b><i>Relações entre personagens:</i></b> 08 (amigo). <b><i>Comportamentos sociais:</i></b> 06 (Trabalhar fora de casa numa oficina).
<b>7. Traços identificativos de Género</b>	Independente: 06; Emotivo/a: 07; Amável/Bruto: 07; Competitivo/a: 88; Altruísta: 08; Perseverança: 08; Confiança pessoal: 06; Aptência profissional: 06; Aptência doméstica: 07.
<b>8. Traços de Personalidade</b>	Sociável: 08; Energético/a: 08; Activo/a: 07; Assertivo/a: 07; Avidéz pelas sensações: 02; Ansioso/a: 07; Depressivo/a: 07; Sentimento de culpa: 10; Baixo grau de estima pessoal: 06. Nível de expetativa: 09; Agressivo/a: 01; Falta de Sensibilidade: 01; Egocentrico/a: 04; Impessoalidade: 01: Impulsivo/a: 01
<b>9. Imagem corporal</b>	Estilo modesto (roupa de operário).
<b>10. Principal mudança nas relações com os demais</b>	06- Relação de amizade com pessoa do sexo oposto – sem implicar romance (a relação de amizade com Ana Maria, na medida que originará a sua intervenção junto da fadista para esta regressar para junto do seu namorado e para junto da gente de Alfama).
<b>11. Ocorrência de actividade sexual</b>	08 (nenhuma).
<b>11. Eventos da Vida</b>	04 (a morte de alguém próximo).

